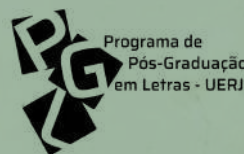


nismo a personagens e práticas sexuais fora da norma; e textos que, apesar de destinados ao controle e à disciplina, acabaram apropriados como repertórios de prazer e transgressão.

Escrito por pesquisadoras e pesquisadores de Brasil e Portugal, o livro ilumina um território literário historicamente silenciado pela censura, pela crítica e pela academia. Ao recuperar essas obras, A biblioteca imunda convida o leitor a atravessar o subterrâneo das letras, onde desejo e política se entrelaçam, e onde a leitura – longe de ser um ato inocente – se torna experiência de liberdade, provocação e imaginação.

Joana Monteleone



Alexandra Montes

Ana Resende

Antonio K.valo

Daniel Lira Ferreira

Erika Cardoso

Fernando Curopos

Igor Mateus Alves Rodrigues

Leonardo Mendes

Leticia Batista Rodrigues Leite

Mariana Quadros

Natanael Duarte de Azevedo

Octavio Páez Granados

Thales Sant'ana Ferreira Mendes

Leonardo Mendes
Thales Sant'Ana F. Mendes
Fernando Curopos



A BIBLIOTECA IMUNDA

Leonardo Mendes
Thales Sant'Ana F. Mendes
Fernando Curopos
(org.)

A BIBLIOTECA IMUNDA

Entretenimento, produção de saberes e
dissidência sexual na literatura pornográfica
luso-brasileira dos séculos XIX e XX



ENTRE ROMANCES NATURALISTAS, contos licenciosos, folhetins escandalosos e manuais de alcova, A biblioteca imunda revisita a literatura pornográfica luso-brasileira dos séculos XIX e XX. Organizado por Leonardo Mendes, Thales S. F. Mendes e Fernando Curopos, o volume percorre arquivos esquecidos, jornais, coleções proibidas e textos que circularam como “livros para homens”, revelando como o erotismo e as sexualidades dissidentes encontraram espaço em páginas que desafiaram as fronteiras entre moral e desejo. Aqui, a pornografia é entendida não como subproduto cultural, mas como campo fértil de invenção, humor e experimentação narrativa.

Os treze ensaios reunidos percorrem temas e lugares diversos: a Lisboa finissecular e suas redes de sociabilidade queer; a imprensa brasileira da Belle Époque, onde contos eróticos dividiam espaço com anúncios de remédios venéreos; romances, peças e revistas que deram protago-

A BIBLIOTECA IMUNDA

CONSELHO EDITORIAL

Ana Paula Torres Megiani

Andréa Sirihal Werkema

César Braga-Pinto

Haroldo Ceravolo Sereza

Joana Monteleone

Maria Luiza Ferreira de Oliveira

Ruy Braga

Leonardo Mendes
Thales Sant'ana Ferreira Mendes
Fernando Curopos
(org.)

A BIBLIOTECA IMUNDA

Entretenimento, produção de saberes e
dissidência sexual na literatura pornográfica
luso-brasileira dos séculos XIX e XX



Copyright © 2025 Leonardo Mendes, Thales Sant'Ana Ferreira Mendes e Fernando Curopos

Edição: Haroldo Ceravolo Sereza e Joana Monteleone

Projeto gráfico, diagramação e capa: Emanuela Godoy

Revisão: Alexandra Colontini

Assistente acadêmica: Tamara Santos

Imagem da capa: *Early Erotic Photos*. Tashen, 1994.

**CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ**

B477

A biblioteca imunda : entretenimento, produção de saberes e dissidência sexual na literatura pornográfica luso-brasileira dos séculos XIX e XX / organização Leonardo Mendes, Thales Sant'Ana Ferreira Mendes, Fernando Curopos. - 1. ed. - São Paulo : Alameda, 2025.

500 p. ; 23 cm.

Inclui bibliografia e índice

ISBN 9786559663705

1. Literatura erótica - História e crítica. 2. Erotismo na literatura. I. Mendes, Leonardo. II. Mendes, Thales Sant'Ana Ferreira. III. Curopos, Fernando.

25-99950.0

CDD: 809.933538

CDU: 82.09:82-92



Gabriela Faray Ferreira Lopes - Bibliotecária - CRB-7/6643

ALAMEDA CASA EDITORIAL

Rua Treze de Maio, 353 – Bela Vista

CEP 01327-000 – São Paulo – SP

Tel. (11) 3012-2403

www.alamedaeditorial.com.br

SUMÁRIO

Prefácio	07
<i>Cesar Braga-Pinto</i>	
Apresentação	13
Organizadores	
1. Paineleiros & Cia. ilimitada: a emergência de uma comunidade <i>queer</i> na Lisboa finissecular	35
<i>Fernando Curopos</i>	
2. Escuta libidinosa e outras ratices que alvoroçam os sentidos n'Os <i>serões do convento</i>	61
<i>Octavio Páez Granados</i>	
3. Oásis sexual e representatividade de guerrilha: a subversão de espaços eclesiásticos em <i>Saturnino, porteiro dos frades bentos</i> e n'Os <i>serões do convento</i>	91
<i>Igor Mateus Alves Rodrigues</i>	
4. Deliciosas páginas de ironia e de moral conjugal: aconselhamento, libertinismo e humor em <i>Livro de uma sogra</i> (1895), de Aluísio Azevedo	125
<i>Thales Sant'ana Ferreira Mendes</i>	
5. “Não é sangue, é vermelho”: lesbianismo, autoerotismo e pornografia gótica oitocentista	183
<i>Ana Resende</i>	
6. A arte de agradar e seduzir: Alfredo Gallis e o manual de aconselhamento sexual como livro pornográfico	209
<i>Leonardo Mendes</i>	

7. “Pena-macho”: o caso <i>Uma vida amorosa</i> (<i>Confissões galantes de uma filha de Eva</i>) (1909), anônimo pornográfico do jornal <i>O Rio-Nu</i> <i>Natanael Duarte de Azevedo</i>	253
8. Sexualidades dissidentes e o cotidiano carioca em <i>A cabeça do Carvalho: novela de arroxó</i> (1911) <i>Erika Cardoso</i>	283
9. Clichês obscenos no <i>Inferno</i> da Biblioteca Nacional: o caso <i>Variações de amor</i> (1913) <i>Antonio K.valo</i>	319
10. Pelas “zonas” da <i>Belle Époque</i> : a literatura pornográfica nos <i>Contos rápidos</i> (1914), do jornal <i>O Rio-Nu</i> <i>Daniel Lira Ferreira</i>	365
11. “E Safo assim vai conquistando adeptos”: lesboerotismo e mulheres leitoras na revista <i>Shimmy</i> (1925-1933) <i>Leticia Batista Rodrigues Leite</i>	395
12. De “vítimas” da própria ingenuidade a empresárias do sexo tarifado: as “polacas” no teatro de Nelson Rodrigues <i>Alexandra Montes</i>	417
13. Sejamos pornográficos? Carlos Drummond de Andrade questiona a pornografia <i>Mariana Quadros</i>	455
Sobre os autores	493

Prefácio

Os estudos sobre sexo e sexualidade nas literaturas brasileira e portuguesa têm se diversificado e aprimorado nos últimos anos, em grande medida graças aos trabalhos dos organizadores da presente antologia. O livro que o leitor ou a leitora têm em mãos (ou em pelo menos uma das mãos) promete se tornar mais uma referência no assunto. A *biblioteca imunda* não só sintetiza, como também expande o atual estado do campo, com uma variedade de ensaios que abarcam diferentes gêneros literários e períodos. Além de tratar de tema do erotismo e das dissidências sexuais na literatura, o volume estuda, a partir da mais rigorosa pesquisa, uma variedade de obras, entre elas aquelas originalmente referidas como “livros para homens”, de intenções várias, mas que vieram a ser rotuladas como pornográficas ou licenciosas.

A difícil questão da *intenção* e da *recepção* dessas obras está presente e articulada desde a introdução dos organizadores, mas retorna em vários dos ensaios. Pois o que era, ou ainda é visto como obsceno, depende do contexto de produção e circulação de cada obra. A partir do pensamento de Foucault, *A biblioteca imunda* revela que, mais ou menos independentemente da intenção, a leitura e circulação desses textos ultrapassam o desejo de condenação e do controle disciplinador. Logo, mesmo quando a intenção aparente é o controle e a disciplina de corpos e comportamentos,

muitas dessas obras podem ser lidas erótica ou pornograficamente, com resultados que podem (ou não) ser libertadores ou transgressores. Assim, um certo gênero se forma em torno de um arquivo bastante heterogêneo, que inclui romances naturalistas, manuais de aconselhamento sexual (alguns deles ficcionais), histórias da prostituição e outros de cunho explicitamente pornográfico ou libidinoso e cujas intenções eram frequentemente cômicas ou de mero entretenimento. E se é verdade que a maioria dessas obras visassem um público masculino, heterossexual e adulto – e branco, deve-se acrescentar – nada garantiria que as obras escapassem do controle da família, da igreja, dos livreiros, da polícia ou do policiamento dos letrados. Enfim, não há como controlar que uma obra, ou trecho dela, seja científica ou ficcional, se recontextualizasse em diferentes práticas de leitura, dando asas à imaginação erótico-pornográfica.

Como indicam os organizadores, o estudo e a recuperação dessas obras que confundem as fronteiras entre a sublitteratura e a literatura canônica têm encontrado maior interesse no Brasil do que em Portugal. Mas se em Portugal o campo ainda é restrito a uns poucos, embora notáveis, trabalhos de crítica e historiografia, iniciativas editoriais como a do *INDEX ebooks* têm sido fundamentais para trazer de volta em circulação, em formato físico e digital, dezenas de obras relacionadas, por intenção ou recepção, às temáticas LGBTQ+. Também no Brasil, pequenas editoras, como *O Sexo da Palavra* e a *DeVires*, têm resgatado muitas dessas obras até então relegadas ao esquecimento, além de outras editoras de tamanho médio, como a própria Alameda, que recentemente relançou *O aborto* de Figueiredo Pimentel (um daqueles romances naturalistas menores, com frequência considerados pornografia disfarçada de ciência), além de antologias e estudos sobre o Naturalismo, sexo e sexualidade, como o que agora vem a público.

Organizados cronologicamente, os ensaios cobrem um período mais ou menos delimitado, a maioria tratando de textos

produzidos ou que tiveram circulação entre o aparecimento da pornografia moderna em meados do século XIX e as primeiras décadas do XX. Depois de uma abrangente introdução, o livro abre com um belo estudo sobre a prostituição e a homossexualidade masculinas em Portugal, recuperando registros de encontros sexuais anônimos e redes de sociabilidade homossexual em Lisboa na segunda metade do século XIX. Para tanto, o autor estuda uma variedade de objetos, como a literatura licenciosa propriamente dita, a cultura popular e os espaços em que se praticava o chamado “fado fanchoneiro”, cenas de *Os Maias* de Eça de Queirós e o teatro de revistas do final de século. Para o leitor brasileiro sobretudo, o capítulo é de especial interesse, não só pela abrangência, mas pelo fato de o contexto ser menos conhecido, embora não completamente estranho entre nós.

Os restantes doze capítulos do livro tratam de obras que, ou são de autores brasileiros, ou que, mesmo se publicadas em Portugal, circularam no Brasil, como *Os serões do convento* (publicado presumidamente na década de 1860), ou o *Saturnino, porteiro dos frades bentos* (1842), traduzido do original francês de 1741. Enquanto o tema destes é a subversão do ambiente eclesiástico, o capítulo sobre o *Livro de uma sogra* (1895), de Aluísio de Azevedo, último e um dos menos conhecidos da fase madura do autor, é lido como paródia de manuais conjugais, sexuais ou de namoro. Outro autor português, mas também conhecido no Brasil, é Alfredo Gallis, que assinava Rabelais, estudado aqui em dois ensaios: o primeiro compara um de seus contos com um menos conhecido de Júlia Lopes de Almeida, em que o vampirismo é o tema, mostrando como ambos se apropriaram da chamada “pornografia gótica” em suas obras de ficção para tratar da sexualidade feminina; o segundo trata de suas paródias de manuais de aconselhamento sérios e moralizadores, e como eles se embarralhavam, propositalmente, discursos médicos-científicos com a literatura de intenções pornográficas.

Os capítulos seguintes demonstram como a expansão da imprensa no final do século XIX ocupou um papel fundamental na popularização de textos de intenções explicitamente eróticas ou pornográficas, sobretudo na *Belle Époque*, seja quando aqueles livros ali eram anunciados, seja quando histórias, poemas e folhetins eram publicados nas próprias páginas dos jornais ou como suplementos. Este foi o caso dos contos veiculados pelo periódico *O Rio Nu*, como os três reunidos em *Variações de Amor*, de Zé Bedeu (1913); os *Contos rápidos*, entre eles “A pulga”, de Lucio D’Amour, e “O Cachorro”, de Zé Teso, ambos em 1914; *A cabeça do Carvalho*: novela de arroxó, publicada primeiramente em 1909 em fascículos no jornal e em livro dois anos depois, todos assinados com pseudônimos; e ainda, em 1909, o folhetim anônimo *Uma vida amorosa* (Confissões galantes de uma filha de Eva).

Outra revista cuja importância se enfatiza nessa seção é a *Shimmy* (1925-1933), sobretudo por sugerir que não somente havia, ao menos potencialmente, um público composto de mulheres leitoras de diferentes faixas etárias e classes sociais. Além disso, é possível que alguns daqueles textos fossem não somente destinados, mas talvez escritos por mulheres (ou imaginados como tal). Esta complexidade é ilustrada em um dos poemas, de teor erótico, assinado por Regina de Alencar – na verdade pseudônimo usado pelo jornalista Eduardo de Faria, que mais tarde reuniria os poemas da personagem em *Sensações* (1922), estampado inclusive com fotografia da suposta autora e que, consta, teria se esgotado em uma semana. Porém, depois de revelada sua verdadeira identidade, os poemas passaram a causar menor sensação, e foram motivo de grande decepção do público leitor. Enfim, os ensaios desta seção não deixam de mostrar a heterogeneidade e ambivalência nesses textos que, ao mesmo tempo que apresentavam conteúdo aparentemente transgressor, também reproduziam estereótipos e preconceitos.

Os dois últimos capítulos do livro dão um salto temporal, certamente necessário, atualizando o debate em torno da sexuali-

dade, do erótico e da pornografia, a partir dois autores canônicos do século XX. O primeiro estuda a representação de cafetinas “polacas” em duas peças de Nelson Rodrigues – *Viúva, porém honesta* (1957) e *Perdoa-me por me traíres* (1957), e demonstra como a prostituição podia se tornar uma maneira de ascender socialmente. Finalmente, o livro conclui com uma cuidadosa análise das reservas e afirmações, por vezes moralistas e misóginas, de Carlos Drummond de Andrade em relação à literatura pornográfica, e sua hesitação em divulgar *O amor natural*, reunião de poemas eróticos publicados apenas postumamente, em 1992.

São vários os afetos que envolvem a leitura do texto pornográfico, quase sempre entremisturados: o prazer e a apreensão; a curiosidade e a surpresa; o risco e a vontade de saber; o medo da transgressão e o impulso de negar o desejo próprio ou do outro; a identificação e a desidentificação; o reconhecimento e o estranhamento; a inveja e o desejo; a imaginação e o encontro com a realidade; a excitação e o alívio; ou ainda a cumplicidade, seja na solidão, na repulsa, no preconceito ou no sonho de comunidade. Com erudição e rigor, *A biblioteca imunda* chega para essas emoções, registradas na literatura e na vida literária, mas geralmente excluídas da história literária tradicional.

César Braga-Pinto

Northwestern University, EUA

Apresentação

A pornografia como a conhecemos na modernidade ocidental, isto é, como um produto criado para causar sensações físicas nos leitores, surgiu em meados do século XIX (Hunt, 1999). Fenômeno da civilização burguesa, estava ligada ao desenvolvimento das cidades e do *ethos* burguês da privacidade, à popularização da leitura, ao surgimento da cultura de massa, à industrialização da produção e venda de impressos e à transformação do sexo em mercadoria (Mendes, T., 2019). Sendo um gênero visual por excelência, já no final do século XIX a fotografia e o cinema começam a se tornar os meios mais eficazes de sua propagação (Tachou, 2013). Entretanto, até a virada do século, a literatura e seus suportes – o livro, a revista, o panfleto, o cartão postal e o jornal – foram os meios preferenciais de difusão de pornografia em larga escala. No Brasil e em Portugal, desde meados do século XIX esses impressos ficaram conhecidos ou eram rotulados como *livros para homens* (El Far, 2004), um fenômeno literário e social que representava “a chegada do erotismo literário no cotidiano da sociedade brasileira” (Almeida, 2018, p. 411) e portuguesa.

A expressão e suas variantes, “leituras só para homens”, “livros de gaveta”, “biblioteca do solteirão” ou “leituras alegres”, designavam “livros imorais” em sentido amplo e abrangiam uma variedade de impressos, de diferentes gêneros e tempos históri-

cos, como antigos romances libertinos, franceses essencialmente, alguns já vertidos em língua portuguesa a finais do século XVIII, publicados clandestinamente em Portugal e vendidos à socapa tanto no mercado local quanto além-mar; a nova ficção naturalista; a emergente literatura de aconselhamento sexual e matrimonial; a poesia fescenina; a literatura decadente; fantasias eróticas do mundo antigo; histórias de prostitutas célebres e até manuais médicos e jurídicos, que também eram lidos como literatura pornográfica, sem contar a prolífica produção de livretos eróticos anônimos, séries que começaram a ser editadas em Portugal, mas logo exportadas para o Brasil. No final do século XIX, em tom alarmante, o polêmico padre José Joaquim de Sena Freitas denunciou o aumento da circulação de pornografia em língua portuguesa: “um monstro literário que para mais eficácia fala português; uma ‘harpia’ de mil pequenas asas que voa de Portugal ao Brasil para contagiar os seus habitantes ao contato imundo das garras ‘reservadas’¹” (Senna Freitas, 1888, p. 2).

O comentário revela a ansiedade causada entre católicos e conservadores pelos *livros para homens*. As imagens, o tom e o vocabulário de Senna Freitas ecoavam na sociedade e no jornalismo do período. Na mesma época, o colunista Alter, da *Revista Ilustrada*, do Rio de Janeiro, descreveu o aumento da pornografia como uma epidemia: “os livros sujos brotam como cogumelos” (Alter, 1883, p. 3). Como outros escritores da época, Alter temia que suas críticas aos *livros para homens* se transformassem em propaganda das obras, por isso escolhe não dar informações sobre o impresso que o motivou a escrever a coluna: “Eu tenho sobre a mesa um livro, cuja torpeza começa logo no título – que eu prefiro calar, para

1 Referência às “Leituras para homens” da Bibliotheca Reservada, com contos assinados por Rabelais, Abril e Petronius. Os contos de Rabelais foram compilados em livros e já circulavam no Brasil, como outras séries portuguesas do mesmo gênero, aquando da redação da diatribe do padre Senna. (Curopos, 2020a, p. 21-22).

lhe não fazer o anúncio”. Como Senna Freitas, Alter achava que o aparecimento de *livros para homens* era caso de polícia, mostrando como a pornografia pertencia ao mundo da clandestinidade, imoralidade e ilegalidade: “Indecente, porco, imoral sem gramática, mentiroso sem estilo, sem ortografia nem vergonha, criminoso, eu deveria denunciá-lo à polícia, se polícia houvesse para essas cousas”. O adjetivo “imundo” é usado tanto por Senna Freitas quanto pelo colunista, que chama de “Biblioteca Imunda” a coleção de *livros para homens* em circulação no final do século XIX, no Brasil e em Portugal. Escolhemos a expressão de Alter como título deste livro para destacar a dimensão perturbadora e dissidente da pornografia, que privilegiamos nesta coletânea de estudos.

Visando a atingir vários públicos e satisfazer vários gostos, o preço e a qualidade dos *livros para homens* variavam bastante. Livros ilustrados e de capa dura podiam custar até 10 mil-réis, enquanto os livretos eróticos anônimos, geralmente encadernados em material de baixa qualidade, custavam em torno de 1 mil-réis, equivalente ao preço de uma refeição barata numa pensão no centro do Rio, ou ao ingresso de admissão geral a museus e espetáculos teatrais. No geral, o preço médio de um livro de 300 páginas era 3 mil-réis. Esse foi o valor de lançamento do romance naturalista *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro, notório livro para homens da vida cultural da *Belle Époque* (Bulhões, 2002). O aparecimento de *O aborto* (1893), de Figueiredo Pimentel, a 2 mil-réis, baixou o preço e a qualidade dos *livros para homens*, ajudando a atingir a venda fenomenal de 7 mil exemplares (Catharina, 2013). Pela virada do século, o jornal carioca *O Rio Nu* estava produzindo e vendendo *livros para homens* a 1 mil-réis, podendo baixar a 500 ou até 100 réis em liquidações, valendo o mesmo que uma passagem de bonde. Graças à expansão das ferrovias e à navegação de cabotagem ao longo da costa, os livros podiam ser enviados pelo Correio para qualquer endereço válido no Brasil (Barbosa, 2010). Agentes e representantes dos livreiros em outros estados e na Eu-

ropa garantiam a ampla distribuição dos impressos. Grande parte dos *livros para homens* continuaram a vir de Portugal até os anos 1920, quando o mercado brasileiro se autonomizou por completo (Curopos, 2020a; Curopos, 2020b).

A massificação dos *livros para homens* causava reações ambíguas. Articulistas dos jornais progressistas brasileiros mostraram surpresa com a abertura e davam boas-vindas à novidade, ao passo que em Portugal os jornalistas raramente debatiam o tema: *et pour cause*, alguns deles, como Alfredo Gallis (Rabelais), Henrique Rosa (Diabo Azul) ou Artur de Aguiar (El Chulo), para só citar alguns, também aparavam a pena no altar de Eros. Já os católicos e conservadores viam o fenômeno como um escândalo e uma afronta. Para eles, os livros deviam ser vigiados e proibidos; quando vinham do exterior, deviam ser confiscados na alfândega. Em casos extremos, como na ocasião da publicação d'*O aborto*, pediram a intervenção da polícia e a apreensão dos livros. Embora houvesse porta-vozes estridentes de descontentamento, como o jornal católico *O Apóstolo*, ligado à Diocese do Rio de Janeiro, notas assinadas por coletivos autodenominados “As famílias honestas”, expressando horror com a proliferação de literatura licenciosa, eram rotineiramente publicadas nos periódicos. O mesmo aconteceu em Portugal, mas com muita mais pujança a partir da Proclamação da República e da luta ferrenha entre a direita católica e os republicanos, acusados de deixarem proliferar livros “desmoralizadores”, uma contenda que iria culminar com a apreensão pelo Governo Civil de Lisboa de uma série de “livros imorais” nas livrarias aquando do caso da “literatura de Sodoma” (Curopos, 2019a, p. 9-14).

Essas vozes chamavam os *livros para homens* de “pornografia”, literatura “erótica”, “libertina”, “obscena”, “pândega”, “brejeira” ou “alegre”, corruptora dos leitores (especialmente das *leitoras*) e perigosa para a sociedade. Esses termos eram usados alternadamente e funcionavam mais ou menos como sinônimos na descrição dos livros, incluindo o importante elemento humorístico da por-

nografia oitocentista, que vinha da imprensa satírica. Não havia a distinção usual, que só se estabelece a partir do Modernismo, entre “pornografia” e “erotismo”, isto é, entre sexo *hard core* e sexo palatável (ou artístico) (Maingueneau, 2011). É dessa ideia que costuma derivar uma hierarquização na qual a pornografia aparece como uma forma inferior de produção cultural, que rejeitamos por ela ser uma das modalidades da criação literária. Além do mais, esses impressos, que só muito recentemente passaram a ser estudados, são de suma importância para os estudiosos da vida privada e da história cultural, e se há muito que a academia brasileira estuda o que, até recentemente, era considerado como uma infraliteratura que não merecia ser debatida e muito menos preservada, esses *livros para homens* continuam invisibilizados no espaço acadêmico português (Curopos, 2023; 2025).

Desse ponto de vista, *pornografia* é a melhor palavra para definir o conteúdo e a natureza dos *livros para homens*, tanto como objeto de estudo, quanto como delimitação do lugar e dos usos desses escritos naquela sociedade. O desconforto que a palavra pornografia causava (e ainda causa) equivalia à ansiedade gerada pela visibilidade crescente dos *livros para homens* nas livrarias, nos anúncios de jornal, nos baús e gavetas das casas de família, cada vez mais baratos e fáceis de achar. Eram “livros eróticos” no sentido amplo de “livros sobre sexo”, herdeiros dos “livros filosóficos” e libertinos do Iluminismo, com descrição detalhada de atividade sexual (Darnton, 1996). Como a literatura libertina, os *livros para homens* costumavam adotar um ponto de vista neutro, materialista e científico, que evitava julgar. Como ela, ofereciam escândalo e divertimento. E como ela, eram “livros de aprendizado” que acabavam funcionando como manuais informais da vida sexual e amorosa do leitor oitocentista. No entanto, vale lembrar que o público-alvo era forçosamente pensado como um leitor heterossexual, mero espelho do autor numa sociedade heteropatriarcal, sendo que neste caso autor e leitor partilhavam – supostamente

– as mesmas fantasias sexuais. Logo, se as relações eróticas entre mulheres eram amplamente descritas para o “leitor-voyeur” (Curopos, 2019b, p. xiv-xxv), o mesmo não acontecia com as relações eróticas entre homens, ou muito raramente por elas não condividerem com imaginário sexual e os fetiches desse mesmo leitor (Curopos, 2022a).

O fenômeno dos *livros para homens* representava a constituição da pornografia como *sistema*, com seus repertórios, técnicas, temas, personagens, autores e editores – no Rio de Janeiro, Pedro Quaresma, da Livraria do Povo (Vieira, 2015); Domingos Magalhães, da Livraria Moderna (Faria, 2016); e Jacinto Ribeiro dos Santos, da Livraria Cruz Coutinho (Mendes; Leite, 2015); em São Paulo, os irmãos Antônio e José Teixeira, da Livraria Teixeira (Pina, 2015). No fim do século, os *livros para homens* formavam um nicho lucrativo do mercado livreiro. Ao lado dos *romances de sensação*, ajudaram a delinear os contornos de uma cultura literária de massa no Brasil (Mendes, 2020).

Do ponto de vista dos escritores, editores e livreiros, os *livros para homens* representavam uma oportunidade para vender impressos e gerar renda. Não é de admirar que os editores e livreiros portugueses tenham aproveitado o mercado brasileiro desde meados do século XIX até o dealbar do Estado Novo. Desde o século XVIII, escritores em início de carreira, com pouco ou nada a perder, encontravam na pornografia uma fonte segura de rendimentos (Goulemot, 2000). De modo geral, os homens de letras entendiam que havia um lugar para essa literatura nas livrarias, leituras e conversas privadas, mas não claramente associada a suas imagens públicas. No intuito de exercer a escrita nos novos espaços, Olavo Bilac e Coelho Neto, por exemplo, criaram pseudônimos para explorar o filão dos *livros para homens*, como, respectivamente, “Bob” e “Caliban” (Vieira, 2020) – cujas identidades reais, diga-se de passagem, não eram segredo (Alves, 2020). O mesmo aconteceu em Portugal com Alfredo Gallis, cuja produção licen-

ciosa era assinada Rabelais, ou com o Marquês António da Cunha Azevedo Lemos de Castelo-Branco, o mais conceituado pornógrafo português de finais do século XIX. Embora assinasse os seus livros sob o pseudónimo afrancesado de Arsênio de Chatenay, o seu nome circulava na imprensa e nas bocas do mundo, mas nunca deixou de publicar romances para homens, alguns dos quais muito invulgares no panorama da pornografia coeva (Chatenay, 2020; 2022).

Embora alguns escritores naturalistas protestassem (mas um protesto que se poderia assemelhar às justificativas fingidas de intenção moralizante dos romances libertinos), o chamado “romance científico” ou “experimental”, baseado na “observação” e no “estudo” da sociedade, que presumiam sério e moralizador, foi continuamente anunciado por livreiros e lido pelos leitores do período como *livros para homens*. Fora dos circuitos letrados (mas mesmo dentro deles), a ficção naturalista era vista como pornografia disfarçada de ciência.

A PRECIOSA E PERIGOSA PORNOGRAFIA

É fácil reproduzir a ideia de que o sexo foi marcado pelo signo da proibição, sobretudo a partir do século XIX. Tome-se o exemplo do naturalismo no Brasil: para boa parte da crítica e da historiografia brasileiras, a recorrência da personagem da “mulher histérica” seria um gesto de afirmação do controle patriarcal sobre o corpo feminino e do cerceamento de seus desejos, o que ajudaria a explicar uma Luísa, d’*O primo Basílio*, ou uma Maricota, d’*O aborto*, morrendo tragicamente no final de suas histórias. Não seria à toa – a seguir o raciocínio – que atos sexuais que transgredissem o padrão burguês (o adultério, a prostituição, a homossexualidade, a ninfomania etc.) fossem castigados nos romances, conduzindo à interpretação moralizante do naturalismo que ainda aparece nos livros escolares, isto é, de ser uma literatura de punição e controle. O mesmo se pode dizer sobre sujeitos sexualmente dissidentes,

frequentemente marginalizados, ridicularizados e condenados em suas aparições no período – que é somente o que, afinal, muitos trabalhos dos *Estudos Queer* têm a concluir sobre a produção naturalista. É nessa chave que um romance como *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, que no seu tempo foi explosivo e libertário, se transforma em opressor.

Como aponta Foucault, antes de “interditar” e/ou “controlar”, o século XIX pôs o *sexo* em evidência, movido por uma *vontade de saber* sobre ele, por uma “[...] incitação permanente ao discurso e à verdade” (2015, p. 62). Através de diferentes instituições, o sexo dá a medida no Oitocentos, mesmo quando foi tratado como segredo – tornando-o presente, portanto, na ausência. Na burguesia brasileira, por exemplo, é a divisão da casa em cômodos particulares e a criação de uma mobília devida que sinalizam, materialmente, as mudanças decisivas das noções de privacidade da América portuguesa (em que os parques cômodos não tinham portas, e o sexo era comumente praticado ao ar livre) para as do século XIX (em que, não coincidentemente, se elegerão símbolos de intimidade como a alcova, a otomana ou a grande cama nupcial) (Vainfas, 2018). É ainda de sexo que falam a proliferação de anúncios de remédios e tratamentos para doenças venéreas (o jornal *O Rio Nu* os publicava ao lado de seus contos pornográficos e o semanário lisboeta *O Pimpão* junto com os reclames de leituras para homens), as discussões sobre a regulação do meretrício e o crescimento do número de prostíbulos (Engel, 1989), as políticas natalícias e higienistas, o debate da Lei do Divórcio, as preocupações médicas com o parto e os métodos contraceptivos (Mendes; Vieira, 2015), e a introdução da figura do médico na intimidade familiar (principalmente a feminina), que, não raro, funcionava também como confessor (Alencastro, 2019).

De modo semelhante, a literatura oitocentista é marcada pela latência do sexo, desde os laivos eróticos da poesia de Garrett ao tropo romântico do *medo de amar* (por vezes, apenas medo de

sexo) – veja-se “Amor e medo”, de Casimiro de Abreu –, ou as excursões humorísticas e fesceninas, mero espelho invertido do movimento (Curopos, 2024) – como em “O elixir do Pajé”, de Bernardo Guimarães –, até a prosa decadente e simbolista do final do século – os contos “Sapo” (1897), de Nestor Victor, e “Impotência” (1899), de João do Rio –, passando pelas notórias “patologias sexuais” da ficção naturalista, ou, ainda, a típica preocupação com a constituição do casamento e da família burguesa do Realismo. *O homem* (1887), de Aluísio Azevedo, que foi lido como livro para homens e é citado como tal em *O aborto*, é um bom exemplo de caso em que, apesar da ausência de práticas carnavais reais, o sexo se faz presente em todo o romance (Garcia-Camello, 2018). Afora as passagens mais óbvias dos sonhos eróticos de Magdá, é o sexo que transparece, por exemplo, no interesse da protagonista pela cama de Luís (prenúncio da noite nupcial com Rosinha), ou nos delírios e rituais religiosos (como a oração dúbia ensinada pela tia carola ou as visões afogueadas da figura de Cristo), sem contar, é claro, seus múltiplos sintomas de “histeria” que, como revela o médico da família, só seriam “curados” por um homem.

Para Foucault, a modernidade ocidental se caracteriza por um *dispositivo de sexualidade* que pressupõe o sexo como portador de *verdade* – isto é, como algo sobre o qual é preciso falar, saber, pensar, categorizar e até interditar. Assim, tanto o controle do sexo, quanto a preocupação com sua repressão ou a consequente necessidade de sua liberação (ou, ainda, a suposição de uma transgressão), estão contidos no *dispositivo de sexualidade*. É no século XIX que se forja a própria ideia de *sexualidade* e se admite definir um indivíduo (sua verdade) a partir da unidade *sexo*. Nessa visada, o personagem da “mulher histérica” representava uma vontade de conhecer e controlar, mas ao mesmo tempo denunciava o “celibato forçado” da mulher sem marido, que só produzia loucas e cadáveres (Mendes, 2019). Em *O homem*, se havia o desejo de conter a sexualidade feminina (na descrição das etapas da evo-

lução do histerismo e na prescrição de tranquilizantes), também havia o nivelamento de homens e mulheres como corpos para os quais o sexo era uma necessidade biológica e prática saudável, recomendada pelo médico do romance. A mesma *vontade de saber* que controla, liberta.

Isto ilumina a forma como os *livros para homens* circulavam no século XIX, que papéis cumpriam e que usos tinham naquela sociedade. Se, por um lado, houve os que denunciaram a crescente difusão da literatura pornográfica, alguns propondo (e até chegando a efetivar, de maneira mínima) meios de controle, sob a justificativa da corrupção de mulheres e jovens ou da desmoralização da sociedade, por outro, houve os que encontraram nessa mesma literatura, agora disponível em publicações baratas, uma provisão até então pouco conhecida de sensações carnavais, de satisfação de curiosidades eróticas, de deleite proibido. Todos, porém, partiam da ideia de que o sexo continha uma verdade, revelava um conhecimento precioso, divergindo apenas quanto a se deveria ser propagada de forma massificada ou não – e isto quando os dois pontos de vista não coexistiam na mesma pessoa. No meio disto, o comércio de livros – incluindo os editores, escritores, tipógrafos, livreiros, donos de jornais, vendedores ambulantes (e clandestinos) de livros – percebiam o potencial do sexo como mercadoria lucrativa, digna de merecer seu investimento e atenção – a ponto de pensarem em anúncios específicos para suprirem a demanda, criando a própria categoria de livro para homens, sem falar das inúmeras coleções científico-sexuais que apareceram em Portugal na viragem do século e que também inundaram o mercado brasileiro (Curopos, 2019a, p. 141-146).

Isto também ajuda a explicar por que livros não intencionalmente pornográficos, mas que, de alguma forma, continham passagens com descrição mais ou menos explícita de atividade sexual, ou mesmo apenas versassem sobre temas sexuais (como no caso dos manuais médicos e jurídicos), fossem apropriados como *livros para*

homens, uma vez que era o sexo, afinal, a grande coisa interessante. “O importante dessa história é [...] que a verdade do sexo tenha se tornado coisa essencial, útil ou perigosa, preciosa ou temida” (Foucault, 2015, p. 63). Foi o que ocorreu com o livro *Atentados ao pudor: estudos sobre as aberrações do instinto sexual* (1894), do jurista Francisco Viveiros de Castro (Teixeira, 2021). Na sua catalogação obsessiva do que considerava “aberrações sexuais” (como, entre outras, a necrofilia, a zoofilia, a ninfomania, o incesto, a homossexualidade e a “lubricidade senil”), o livro oferecia um rico manancial de histórias de pessoas *queer*, coletadas e narradas com rigor científico, muitas delas narrativas sobre reis, rainhas, imperadores e até Papas. Assim, podia ser apropriado como uma compilação de histórias sobre dissidentes sexuais ao longo da história. Seu sucesso, com reedições até meados do século XX, só pode ser explicado pela capacidade de ser lido como livro para homens – o que, aliás, o próprio autor admite no prefácio da 2ª edição.

Não surpreende, portanto, que a partir da ideia da essencialidade do sexo, os *livros para homens* funcionassem como fonte de “conhecimento carnal”. Embora o Oitocentos tenha se ocupado do sexo em diferentes âmbitos, foi às custas da ideia de que ele era algo cuja “verdade” devia ser controlada. Quando se reforçou sua limitação, reforçou-se, ao mesmo tempo, sua preciosidade, a necessidade de conhecê-lo. Para muitos, porém, a curiosidade gerada em torno do sexo não era suprida pelas informações disponíveis. Deste modo, os *livros para homens* se tornam provedores de conhecimento sexual prático – a começar pelas descrições realistas de atividade sexual, considerando que havia, por exemplo, poucas fontes de informação acessíveis ao grande público sobre o processo de concepção ou os métodos de evitá-la. O *aborto*, nesse sentido, explica a produção de um remédio abortivo e assinala a função das “camisas de vênus”; o *Livro uma sogra* (1895), de Aluísio Azevedo, dispõe de instruções sobre a noite de núpcias, incluindo a importância das preliminares e da lubrificação natural

da vagina para atenuar o incômodo do primeiro sexo; o *Álbum de Caliban* (1897) contém informações sobre preservativos e posições sexuais; o romance *Mártires da virgindade* (1900), do português Alfredo Gallis, dá a localização de uma farmácia em Lisboa onde se vendiam consolos de borracha, especialmente requestados pelas viúvas (Duarte, 2018).

Apesar das restrições em torno dos discursos sexuais, quer em Portugal depois da aprovação do primeiro código penal em 1852, quer no Brasil, raramente os *livros para homens* foram impedidos de circular. Tanto as leis do Império quanto o Código Penal de 1890, da República, eram inespecíficos na delimitação de limites para a produção e circulação de impressos pornográficos. Os pedidos de confisco de edições, de chamada da polícia e suspensão de espetáculos teatrais costumavam ser ignorados pelas autoridades. A vontade de reprimir a pornografia, contudo, nunca cessou. No final da década de 1900, coincidindo com a realização do *Congresso Internacional contra a Pornografia*, em 1908, em Paris, começam as primeiras mobilizações. Na senda da Liga *Anti-pornográfica* francesa (Stora-Lamarre, 1990, p. 79-104), foi criada em 1912 a Liga Anti-pornográfica no Brasil, ligada a associações católicas, como foi o caso em Portugal. Nessa época, houve apreensão de livros pela polícia e a produção portuguesa de *livros para homens* refluí, voltando à semiclandestinidade patente nos nomes dos editores e lugares de edição fantasiosos dos livros. O jornal *O Rio-Nu* foi impedido de ser enviado pelo Correio por algumas semanas (Schettini, 2019). Em Lisboa, *O Pimpão*, que tinha começado a ser editado em 1876 e se tornara cada vez mais pornográfico, com ilustrações a condizer, lança o seu último número a 15 de janeiro de 1918, pouco tempo depois das Aparições de Nossa Senhora de Fátima. Mas foi só na década de 1920 que apareceram as primeiras leis regulamentando, de fato, a pornografia. No ano em que, em Lisboa, eram apreendidos os livros da “Literatura de Sodoma” (1923), era publicado no Brasil um decreto proibindo a exposição e venda de impressos que

ofendessem “a moral e os bons costumes”. No ano seguinte, num movimento liderado pela *Liga das Nações*, o Brasil se torna signatário da *Convenção Internacional para repressão da circulação e tráfico de publicações obscenas* (Cardoso, 2019). As datas marcam o fim da era dos *livros para homens* (mas não, é claro, da pornografia) e do “longo século XIX”.

PORNOGRAFIA E DISSIDÊNCIA

Quando entendemos o lugar dos *livros para homens* na vida cultural do final dos Oitocentos, somos convidados a observar sua dimensão perturbadora e dissidente, que, conforme o propõe Foucault, pertencia ao mesmo *dispositivo de sexualidade*. Para a maior parte dos leitores oitocentistas, os *livros para homens* eram surpreendentes, preciosos e libertários, mesmo (ou especialmente) para aqueles que queriam proibi-los. Não há comprovação de que a pornografia (incluindo a ficção naturalista) tivesse o poder de moralizar e controlar os leitores; de que, a partir da leitura d’*O primo Basílio*, alguém tenha aprendido a castidade – muito pelo contrário (Curopos, 2019c) –, ou desistido de abortar depois de ler *O aborto*. Certamente houve leitores que se impressionaram com a história de Maricota e evitavam esse tipo de leitura, mas a comprovação existente é de que indivíduos de todos os sexos e idades liam *livros para homens* e eram afetados por eles (Mendes, 2021). Em *O aborto*, a leitura de *Naná* (1880), de Zola, ajuda Maricota a tomar a decisão de se tornar amante do Bode Velho. Em suma, ao colocar o sexo em discurso, os *livros para homens* reproduziam e reafirmavam antigos padrões de dominação e exclusão (Curopos, 2018), mas também se constituíam em atraentes repertórios de dissidências sexuais (Curopos, 2019b), morais e políticas.

Uma boa ilustração disso é o romance naturalista *A carne*. Nele, a protagonista Lenita, uma jovem bela, culta e autoconfiante, consciente da natureza dos seus desejos, tem a audácia de se dirigir ao quarto de Manduca, um homem casado, em busca do primeiro sexo. Ao contrário de Magdá, ela encontra seu “homem” e “cura”

sua histeria, mas descobre que não o ama e que servira apenas para o prazer. Lenita demonstra capacidade intelectual e física para se destacar em qualquer atividade masculina, incluindo caçar, andar a cavalo, conduzir experimentos científicos e administrar (com igual brutalidade) a fazenda escravista de açúcar no interior paulista, para onde vai após a perda do pai. Leitora voraz de qualquer livro, a moça debatia em pé de igualdade com homens sobre os avanços da filosofia e da ciência modernas. Vendo-se grávida, decide ter o filho sozinha e viaja para São Paulo, onde fixa residência e “compra” um marido. Lenita havia herdado a fortuna do pai, mas isso não turva sua autonomia e autoestima intelectual. Não por coincidência, remontando à *libertina* da tradição pornográfica, ela é vista por outros personagens (e pelos detratores do romance, como José Verissimo) como uma *prostituta*, indicando que sua liberdade sexual e personalidade viril foram a fonte principal de revolta, na elite letrada, contra *A carne*. Essa escandalosa dissidência de gênero (somadas às características femininas de Manduca) ajuda a explicar o sucesso do livro entre os jovens (Broca, 1991). Nos anúncios de livraria do fim do século, *A carne* aparece continuamente como um *best-seller* dos *livros para homens*.

Propomos que, no contexto de crise do Brasil imperial e declínio do *ethos* patriarcal e escravista, quando a massificação dos impressos eróticos foi uma novidade perturbadora e a pornografia ainda não estava regulamentada, os *livros para homens* ganharam destaque na vida cultural do fim do século como espaços de experimentação e articulação de dissidências, de construção e expressão de *contra-saberes* (Bhabha, 1998), no interior mesmo da *vontade de saber* da burguesia e sua ciência positiva, como aconteceu em Portugal com a publicação de *Os Jogos Lésbicos ou os Amores de Joaninha* (1877), de Arsênio de Chatenay (2022). Ao recuperar o percurso de vida do célebre hermafrodita Herculine Barbin, sobre quem viriam a escrever Michel Foucault e Judith Butler, o autor português prefigurava os Estudos *Queer* (Curopos, 2022b).

Numa sociedade em que a atividade da leitura se expandia e o impresso barateava, a pornografia se converte em espaços clandestinos e permissivos de fantasias e gostos considerados “anormais”, ainda que, ao mesmo tempo, afirmasse outras formas de dominação. O fato de serem objetos para aquisição e manuseio em “segredo” (embora fossem fáceis de achar), tornava os *livros para homens* especialmente atraentes para veicular sexualidades alternativas e conhecimento *queer*. Serão neles que aparecerão preferencialmente sujeitos, vozes e expressões de sexualidades subalternas e/ou dissidentes, incluindo o amor entre pessoas do mesmo sexo, o sexo livre e fora do casamento, a validade da masturbação e do sexo oral, o direito da mulher ao divórcio e ao prazer sexual, assim como formas alternativas de existir, amar, se relacionar e ter prazer. Isso independia das intenções autorais e coexistia com as supostas funcionalidades de moralização e controle dessas narrativas naquela sociedade.

Leonardo Mendes

Thales Sant’ana Ferreira Mendes

Fernando Curopos

(Organizadores)

REFERÊNCIAS

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil 2: Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019, p. 12-72.
- ALMEIDA, Aline Novais de. O despertar de Eros na literatura brasileira. In: MORAES, Eliane Robert (org.). *O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros (1852-1922)*. Recife: CEPE Editora, 2018, p. 411-431.

- ALTER. Livros a ler. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 358, 1883, p. 3.
- ALVES, Leticia Arêdes Corrêa. *Contos para velhos (1897), de Bob: Olavo Bilac e a literatura licenciosa*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
- BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil, 1800-1900*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas. Vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Campinas: Editora Unicamp, 1991.
- BULHÕES, Marcelo. Leituras de um livro obsceno. In: RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, 9-59.
- CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. De “O artigo 200” a “O aborto”: trajetória de um romance naturalista. *Letras*, v. 23, n. 47, 2013, p. 37-58.
- CARDOSO, Erika Natasha. *“E como não ser pornográfico?”: Usos, sentidos e diálogos transnacionais em torno da pornografia no Brasil (1880-1924)*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.
- CHATENAY, Arsênio de. *Os Mistérios do Asfodelo*. Lisboa: Index, 2020.
- CHATENAY, Arsênio de. *Os Jogos Lésbicos ou os Amores de Joaninha*. Lisboa: Index, 2022.
- CUROPOS, Fernando. La lesbienne fin-de-siècle: une fiction portugaise. *Moderna språk*, Uppsala, vol. 112, n. 2, 2018, p. 47-62.

- CUROPOS, Fernando. *Lisbonne 1919-1939: des Années presque Folles*. Paris: L'Harmattan, 2019a.
- CUROPOS, Fernando. Introdução. In: CUROPOS, Fernando. *Versos Fanchonos, Prosa Fressureira: Uma Antologia (1860-1910)*, Lisboa, Index, 2019b, p. vii-xxv.
- CUROPOS, Fernando. Eça de Queirós “pour hommes”. *Moderna språk*, Uppsala, vol. 113, n. 1, 2019c, p. 190-201.
- CUROPOS, Fernando. Paris-Lisboa-Rio de Janeiro: Trânsitos eróticos. In: CUROPOS, Fernando; MACEDO, Algemira de; DA SILVA, Maria Araújo; DA SILVA, Fabio Mario (orgs.). *Faces de Eros*. Teresina-Piauí: Cancioneiro, 2020a. p. 11-26.
- CUROPOS, Fernando. Lisbonne-Madrid-Barcelone : circulations érotiques. *Catalonia*, n. 27, Deuxième semestre 2020b, p. 97-114.
- CUROPOS, Fernando. “Ceci n’est pas une pipe” : porno-homophobie d’une fin de siècle portugaise. *Atlante*, n. 16, 2022a, p. 1-17.
- CUROPOS, Fernando. Introdução. In: CHATENAY, Arsénio. *Os Jogos Lésbicos ou os Amores de Joaninha*. Lisboa: Index, 2022b, p. 7-48.
- CUROPOS, Fernando. A biblioteca (in)visível. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 34, n. 50, jul-dez 2023, p. 12-31.
- CUROPOS, Fernando. Humor à primeira vista. *Língua-Lugar*, Université de Genève, n. 7, 2024, p. 22-42.
- CUROPOS, Fernando. Da poesia (in)visível. *Nervo*, n. 24, Mai/Ago 2025, p. 67-81.
- DARNTON, Robert. Sexo dá o que pensar. In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos e libertários*. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p. 21-42.

DUARTE, Aline Moreira. *O imortal Rabelais: Alfredo Gallis e a literatura pornográfica no Brasil no final do século XIX*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870- 1924)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

ENGEL, Magali. *Meretrizes e doutores. Saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

FARIA, Maraísa Gabriela. *As barbas espantadiças do público: uma história da edição, circulação, recepção e fortuna crítica de Bom-Crioulo, de Adolfo Caminha*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. 2. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2015.

GARCIA-CAMELLO, Cleyciara. *A filha do conselheiro: cientificismo, licenciosidade e promoção publicitária em O homem, de Aluísio Azevedo*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se leem com uma só mão. Leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

HUNT, Lynn. Obscenidade e as origens da modernidade. In: HUNT, Lynn (org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. São Paulo: Editora Hedra, 1999, p. 9-46.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo:

Parábola Editorial, 2010.

MENDES, Leonardo. *O aborto*, de Figueiredo Pimentel: naturalismo, pedagogia e pornografia no final do século XIX. In: MENDES, Leonardo; CATHARINA, Pedro Paulo (org.). *Figueiredo Pimentel, um polígrafo na Belle Époque*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2019. p. 261-349.

MENDES, Leonardo. The Bachelor's Library: Pornographic Books on the Brazil-Europe Circuit in late Nineteenth-Century Brazil. In: ABREU, Márcia (ed.). *The Transatlantic circulation of Novels Between Europe and Brazil, 1789-1914*. London: Palgrave Macmillan, 2017. p. 79-100.

MENDES, Leonardo. "Books for Men": Pornography and Literary Modernity in late Nineteenth-Century Brazil. In: ALIAKBARI, Rasoul (ed.). *Comparative Print Culture: A Study of Alternative Literary Modernities*. Londres: Palgrave Macmillan, 2020. p. 205-223.

MENDES, Leonardo. "Livros para Homens": sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. *Cadernos do IL*, n. 53, p. 173-191, 2016, p. 173-191.

MENDES, Leonardo. Mulheres que liam "livros para homens" no fim do século XIX. In: AMORIM, Ana Maria; NEWMANN, Gerson Roberto (org.). *Histórias da literatura: entre as páginas da tradição*. Porto Alegre: Class, 2021. p. 266-281.

MENDES, Leonardo; LEITE, Paola Oliveira. As trajetórias de *Suicida!* (1895) e *O terror dos maridos* (1896), romances naturalistas esquecidos de Figueiredo Pimentel. *Revista Soletras*, n. 30, 2015, p. 118-138.

MENDES, Leonardo; VIEIRA, Renata Ferreira. O "caso Abel Parente", os homens de Letras e a disseminação do saber científico nos primórdios da República. *Revista Maracanan*, n. 13, 2015, p. 127-145.

MENDES, Thales Sant'Ana Ferreira. Livros, imprensa e obscenidade: a invenção da pornografia no Brasil. *Memento*, v. 10, n. 1, 2019, p. 1-21.

PINA, Paulo Simões de Almeida. *Uma história de saltimbancos: os irmãos Teixeira, o comércio e a edição de livros em São Paulo, entre 1876 e 1929*. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2015.

SCHETTINI, Cristiana. Clichês baratos: sexo e humor na imprensa ilustrada carioca do início do século XX. Campinas: Editora Unicamp, 2019.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. *O naturalismo e o naturalismo no Brasil: questões de forma, classe, raça e gênero no romance brasileiro do século 19*. São Paulo: Alameda Editorial, 2022.

SENNA FREITAS, José Joaquim de. Venenos literários. In: *Correio Paulistano*, 17 de março de 1888, p. 2.

STORA-LAMARRE, Annie. *L'Enfer de la III^e République*. Censure et pornographie (1881-1914). Paris: Imago, 1990.

TACHOU, Frédéric. *Et le sexe entra dans la modernité*. Photographie « obscène » et le cinéma pornographique primitif. Aux origines d'une industrie. Paris: Klincksieck, 2013.

TEIXEIRA, Hendie. *A fórmula de sucesso vende atentado ao pudor: os best-sellers no Rio de Janeiro (1880-1910)*. Tese de doutorado (História Social), Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

VAINFAS, Ronaldo. Moralidades brasílicas: deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista. In: SOUZA, Laura de Mello (org.). *História da vida privada no Brasil 1: cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018, p. 176-220.

VIEIRA, Renata Ferreira. *Leitura Alegre: livros licenciosos e de entretenimento no Brasil no final do Oitocentos (1896-1905)*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

VIEIRA, Renata Ferreira. *Uma penca de canalhas: Figueiredo Pimentel e o naturalismo no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Capítulo 1

Panelheiros & Cia. ilimitada: a emergência de uma comunidade *queer* na Lisboa finissecular

Fernando Curopos

Ao publicar *De la prostitution dans la ville de Paris considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration* (1836), o médico higienista francês Alexandre Parent-Duchâtelet (1790-1836) tornou-se uma referência obrigatória no mundo ocidental para quem quisesse estudar a prostituição. Essa obra, inovadora na sua dimensão metodológica, fez com que passasse “a constituir o modelo [...] da literatura sobre a prostituição durante quase meio século” (Corbin, 2015, p. 14-15). Todavia, esse modelo inicial só contemplava a prostituição feminina, deixando totalmente de lado a masculina como apontado pelo escritor francês Léo Taxil meio século depois: “[...] todos os autores que trataram da prostituição contemporânea, limitaram-se a estudar o aviltamento do sexo feminino. No entanto, não haja dúvida, a prostituição do homem merece um exame particular” (Taxil, 1883, p. 283). Ainda que os médicos não se tivessem debruçado sobre o tema até então, vale lembrar que a polícia dos costumes francesa já perseguia os prostitutos e escrevia profusamente sobre

os “pederastas” nos seus inquéritos e relatórios (Revenin, 2005). Por isso, não é de estranhar que Taxil se sirva das *Memórias* (1862) do diretor da polícia judiciária de Paris, Louis Canler (1797-1865), para dar a ver a prostituição masculina e o engate nas ruas da capital francesa e nos lugares de convívio das “tantes” (as tias), como eram chamados os homossexuais na época (Taxil, 1883, p. 283-301). Félix Carlier, chefe da *Police des Mœurs* (Polícia dos costumes) de Paris de 1850 a 1870, foi o primeiro a debruçar-se a sério e profusamente sobre o assunto, dedicando uma parte substancial do seu *Études de pathologie sociale: les deux prostitutions* à prostituição masculina (Carlier, 1887, p. 273-465), no momento exato em que a medicina psiquiátrica “inventava o homossexual”.

No caso português, é de notar que as obras vertendo sobre a homossexualidade, tanto masculina quanto feminina, eram escassas e acompanhavam, essencialmente, as pesquisas dos médicos franceses, incorporando a scientia sexualis alemã e italiana em tradução (Curopos, 2016, p. 9-12). De fato, o primeiro estudo dedicado totalmente ao tema, *A inversão sexual*, de Adelino Silva, só seria dado ao prelo em 1895. Sete anos mais tarde, António Egas Moniz seguia-lhe as passadas, com *A vida sexual II*, Patologia (Moniz, 1902). Mas a parte sobre os “homens públicos” (Silva, 1895, p. 198) continuava muito pouco desenvolvida, embora o futuro prémio Nobel de medicina asseverasse que a

[...] prostituição masculina [v]em de remotos tempos e criou raízes tão vigorosas que, desde a época em que Esquino, que já censurou os homens que se prostituíam por dinheiro, até às sociedades hodiernas, nunca deixou de existir, tendo tomado um grande desenvolvimento nos últimos séculos nos centros que são classificados de mais civilizados. Basta ler as obras de Coffignon, de Moll e Krafft-Ebing para nos convenceremos do que afirmo.” (Moniz, 1902, p. 157)

Se atentarmos a esses dois estudos, pouco “nos convence[m]” a respeito do caso português e pouco dizem sobre a “prostituição masculina” nas ruas e nos becos da capital. Porém, era bastante visível, como já apontava o escritor Francisco Maria Bordalo na sua *Viagem à Roda de Lisboa* (1855) ao descrever a praça do Rossio: “É o mancebo arrastado ao vício pelo abandono ou má direção, que se lança nas praças a exercer uma indústria que não tem nome em idioma algum. Como em Atenas, como em Roma, como em todas as capitais modernas, encontrareis em Lisboa, estes entes” (Bordalo, 1855, p. 51). Contudo, apesar de a invisibilizarem, no tempo em que Adelino Silva e Egas Moniz escreviam, os escândalos ligados à prostituição masculina em Lisboa davam que falar, alimentando tanto a imprensa em faits-divers quanto o discurso social e literário (Curopos, 2016, p. 19-87).

Muito antes de surgirem estudos vertendo sobre a “pederastia”, a “inversão sexual” ou as “patologias sexuais”, vernáculos ou traduzidas, existia um discurso sobre as relações eróticas entre homens que já não tinha como pressuposto a condenação bíblica do Levítico (cap. XX, ver. 22; cap. XX, vers. 13). O mesmo surge à medida que o poder da Igreja enfraquece – a abolição do Santo Ofício ocorre em 1821 –, abalado pelas leis (1834) de Joaquim António de Aguiar, o “Mata-Frades”, e pela lenta, mas firme, progressão dos ideais republicanos em Portugal, de matriz anticlerical. Na Lisboa de finais de Oitocentos, mormente nos bairros mais marginalizados da cidade, as rígidas regras morais de outrora afrouxam.

Além disso, a população de Lisboa passa, entre 1849 e 1900, de 149568 para 352610 (Tomás; Valério, 2021, p. 215-218). Ou seja, mais do que duplicou no espaço de meio século. Conquanto existisse um espírito bairrista na capital, esse aumento proporcionava um relativo anonimato em alguns espaços da cidade, permitindo àqueles que tinham práticas eróticas não normativas tornarem-se *cruisers*, *queer flâneurs* por assim dizer (Turner, 2003, p. 15-41). Por outro lado, o êxodo rural e o fenómeno migratório favoreciam o

anonimato, sendo que Lisboa era ao mesmo tempo um polo de atração para os homens do interior à procura de trabalho e um espaço de trânsito mais ou menos demorado para os que rumavam além-mar, à procura de um destino melhor. Nessas condições, a população masculina solteira só podia aumentar, facilitando não só a possibilidade de encontros sexuais anônimos entre homens, mas alimentando também a prostituição masculina. Assim sendo, Lisboa tinha as condições para que se pudesse formar o que poderíamos chamar, anacronicamente, uma “comunidade de homossexuais”. Ademais, tinham o privilégio de serem homens e por isso nenhum espaço público lhes era vedado e podiam frequentá-lo a qualquer hora, possibilitando assim os encontros casuais e a prostituição. Se os médicos coevos só lhe dedicaram umas escassas linhas nos seus estudos, o mesmo já não aconteceu na literatura licenciosa e até no fado que, vale a pena lembrá-lo aqui, nasceu nas “casas de fado” (Nery, 2012, p. 54-57), isto é, nos lupanares da época.

As duas primeiras obras de peso a documentarem a vida dos dissidentes sexuais em Lisboa são o *Almanak Caralhal* (Anônimo, 1860), supostamente editado em Paris, e *Poesias Sem Decencia* (Anônimo, [1862?]), impresso na capital francesa pela gráfica Moraux et fils. Quase todos os poemas deste livro aparecem, alguns com leves modificações (gralhas corrigidas, variações lexicais ou correção de versos errados), no *Cancioneiro do Bairro Alto*, dado ao prelo em 1864. Pelo que a publicação de *Poesias sem Decencia* é anterior. É de supor, à leitura dessas duas obras satíricas e obscenas, que a comunidade homossexual lisboeta já fosse suficientemente visível a partir de 1860 para dar azo à imaginação homofóbica (mas nem só) dos autores. Ambas as obras, além de documentarem a prostituição masculina, mostram a construção daquilo que viria a ser a subcultura homossexual na Lisboa de finais dos Oitocentos.

Se tivermos em conta a realidade social descrita, não deixa de ser evidente que os dissidentes sexuais começaram, já na década de 1860, a construir “uma cidade gay (e muitas das vezes invisível)

no meio da cidade normativa” (Chauncey, 2003, p. 39), criando assim um embrião de vida comunitária cujo epicentro era o Bairro Alto e os bairros próximos, como o Chiado, o Rossio e o Alto da Cotovia, onde viria a ser construído o parque do Príncipe Real:

No cimo da Cotovia
Fez Ulisses mil proezas,
Ensinou várias receitas
P’ra tornar as porras tesas.
[...]
“Rapazes, ele dizia,
Esses vossos cus roliços
Dão maior prazer aos pissos
Que os conos da putaria:
Será rico qualquer dia
Quem tiver bimbis bem feitas.
É deixar porras direitas
Fazer nelas brejeirices” (Guitarrinha inocente, s.
d., s. p.).¹

No Chiado, é no café Marrare (1820-1886) que se reuniam os “sacanas” com algumas posses ou aqueles que tinham quem lhes pagasse as despesas:

[...]
De tal raça de sacanas
Não se lhe acaba a semente
Há muito Milord sacana
Vestido com fato fino
Que vive como um fidalgo
Por descansar o pepino.
[...]
Entre o bando de janotas
Vão contentes figurando
E na loja do Marrare
Muitas partidas jogando

1 Este fado brejeiro intitula-se “Escola de sacanas”.

[...]
 Uma vez ouvi dizer
 A um grande financeiro,
 Que não há como um sacana
 Para ganhar bom dinheiro (Anônimo, [1862?], p.
 44-45).

Como é de notar, nem todos os homossexuais procuravam os “recantos lóbregos de Sodoma” (Queirós, 2001, p. 82) nos quais pudessem permanecer invisíveis ao olhar inquisidor da sociedade. Com efeito, o Marrare (1820-1866), o café mais chique da Lisboa oitocentista, passara a ser tanto um ponto de encontro e de convívio para os dissidentes sexuais – o café também tinha uma sala de bilhar e um restaurante – quanto de engate. Deste modo, acabavam por se misturar com os fregueses, embora nem todos gostassem do convívio:

O sacana é um ente repugnante pelos seus hábitos [...]. É repugnante, sem dúvida. Mas o sacana é um tipo nacional, comum. [...] O sacana hoje não é um ser que representa a degradação da espécie humana no primeiro alvorecer da vida. [...] Desde que a rua é o verdadeiro teatro aonde a civilização vai desfilando, entre os aplausos e as pateadas dos espetadores antagonistas, o sacana que vive na rua, que respira o ar livre do Rossio, ou o ar embalsamado do Marrare, tem grandes probabilidades de poder agregar-se à posição social que se desenrola diante dos seus olhos, e de insinuar-se comodamente num dos poros deste grande corpo putrefacto, a que se chama sociedade (Anônimo, 1860, 115-116).

Como frisa o autor anônimo, os “sacanas” insinuavam-se em qualquer parte da sociedade e alguns não tinham medo de aparecer em plena luz, muito particularmente no Rossio, epicentro da prostituição masculina e do *cruising*, como também era o caso para o Terreiro do Paço:

Fujo do Terreiro do Paço e do Rossio, porque ali o fanchono me aparece em todas as formas, com todas as cores extravagantes [...] – mulher artificial que faz mil trejeitos, que dá o cu a quem lho paga, que pega sem repugnância em mil caralhos, que se rebaixa à vil condição de ser escravo de um homem que lhe dá alguns vinténs (Anônimo, 1860, p. 364).

Com o aumento populacional, em particular dos homens solteiros, e o respetivo crescimento de Lisboa na viragem do século, os espaços de engate e de prostituição multiplicam-se e acompanham o desenvolvimento da cidade, como é o caso para o Alto da Avenida:

Já em 1883, foram presos n[o] Príncipe Real pelas dez horas da noite cinco indivíduos [...] verdadeiros prostitutos públicos. As autoridades conseguiram a sua detenção da seguinte forma: alguns agentes fingiram-se passar por descuidados passeantes, sentaram-se nos bancos e esperaram, e pouco depois os tais indivíduos chegando-se e entabulando conversas, mal sabendo que falavam com a polícia. [...] Noutra ocasião, também um agente de polícia, em consequência de andar fazendo umas pesquisas para a descoberta dum roubo teve de executar uma diligência no alto da Avenida, durante uma noite escura e chuvosa. Algum tempo depois de aí chegar começaram a aparecer-lhe indivíduos, desafiando-o para a prática de atos sodomícos, supondo-o um ativo à espera de qualquer passivo. Esse agente fingia anuir ao ato, e fazendo-se acompanhar pelo sedutor como se se dirigisse a uma hospedaria, levava-os assim enganados para a esquadra de polícia mais próxima. A pouco e pouco, a um e um, conseguiu juntar 18 nessa esquadra [...] (Aguiar, 1926, 653).

Em 1881, o Governador Civil de Lisboa, António Maria Barreiros Arrobas (1824-1888), lança uma campanha de saneamento contra a prostituição na capital. Se bem que as rusgas tivessem

como alvo as prostitutas de rua, “as borboletas”, a polícia também começou, como vimos nas citações anteriores, a perseguir os prostitutas: “[...] sabermos quem são as Lolas que se vendem é bom; não ignorarmos quem são os Afonsos que se compram é ótimo” (Anónimo, 1881, p. 194). Essas rusgas eram incentivadas pelos intelectuais republicanos que viam na prostituição masculina o exemplo mor da decadência moral da nação que se tinha transformado num “país eunuco”, na expressão de Antero de Quental (1895, p. 114). Assim, a homofobia tornava-se um meio de ação política para abalar o regime monárquico, mas também o da Igreja (Curopos, 2018):

E aquele negócio faz-se a toda a hora, até noite alta, nos lugares mais frequentados e mais nas vistas da polícia, que fecha os olhos; é na Patriarcal, é no Rossio, é em São Pedro d’Alcântara, é na Avenida, é em todos os lugares que numa terra limpa seriam exclusivamente destinados à distração e ao descanso da gente limpa – dos adultos e dos inocentes. É o *quatrième dessous* da Prostituição (O Pimpão, 1893, p. 1).

Para evitar as rusgas e os escândalos, os mais ricos tinham as suas *garçonnières* onde albergavam os seus amores, como o infeliz marquês de Valada, “surpreendido pela polícia com um soldado de infantaria n.º 2, em práticas homossexuais, numa habitação na Travessa da Espera”, em pleno Bairro Alto, “na noite de 2 de agosto de 1881” (Carvalho, 2010, p. 150):

Temos muitas pessoas decoradas
Que vão criar albergue onde s’aninhem
E durmam os colegas dos Valladas.

Temos velhos fidalgos sem dinheiro
Com outros que a deshoras nas vielas
Vão praticar o fado “fanchoneiro” (Caracóis, s. d., p. 29).

Na Lisboa finissecular, multiplicaram-se os lugares de sociabilidade onde se podia praticar o “fado fanchoneiro”, como a “hospedaria do Campos”, na “rua do Terreirinho”, a “Hospedaria da Virgínia”, na “rua Marquês do Alegrete” (Aguiar, 1926, p. 574, p. 577, p. 568), ou a célebre hospedaria do “Firmino”, no bairro da Mouraria, inaugurada em 1832 (Anônimo, 1860, p. 18) e onde já se misturavam “as duas prostituições” (Carlier, 1887):

Desde o galego até o fidalgo, [...] desde o janota ao sacana do Rossio, é o Firmino, que a certas horas da noite se vem (sem *calembourg*) à memória! [...] Naqueles quartos a vida é curta! O homem esquece-se do mundo, a luxúria triunfa [...]. Ali o homem encontra a mulher tal qual a natureza a criou. O fanchono dá largas ao caralho! É ali que o puto é puto (Anônimo, 1860, p. 68-69).

Alguns desses espaços eram aliás exclusivamente dedicados aos dissidentes sexuais como o café de Maria José de Barros, no n° 120 da rua do Poço dos Negros “onde se reuniam vários sodomitas passivos [...]. As camareiras eram homens e como verdadeiras camareiras, – assim eles próprios se intitulavam –, rivalizavam entre si em bamboleares lascivos, em sorrisos impudicos, em contatos provocadores e na fraseologia debochada dirigida aos fregueses.” (Aguiar, 1926, p. 563-564). Tratava-se de uma variante dos prostíbulos que existiam em Lisboa, sendo que neste caso as prostitutas eram travestis:

Mostravam-se com trajes femininos garridíssimos, [...] de mangas curtas, [...] envoltos em chailes e “mantons” de Manila, de cores variegadas, calçados com meias de mulher e sapatos de entrada larga e de salto bem alto, penteados em bandós ou em caracóis, conservando os cabelos presos por ganchos dourados, esmaltados de pedrarias multicolores e com cravos de papel, de braços, pulsos, dedos e colo adornados com braceletes, pulseiras, anéis e colares refulgentes

nas suas pedras falsas, de face pintalgadas de alvaiade e rosa, de lábios purpurinos à *nanquin*, enfim, assemelhando-se bem a esbeltas e desenvoltas camareiras, dispostas a atrair e reter fregueses. Este bando de pederastas [...] faziam aí, nos gabinetes reservados e também em certas casas da Rua do Arco da Bandeira, e na Rua Augusta, onde, dois deles possuíam prostíbulos femininos, venda repugnante do seu corpo a quem quer que fosse e que se sentisse seduzido por eles. [...] Todos esses indivíduos exceto um tinham alcunhas femininas (Aguiar, 1926, p. 564).

O universo descrito por Aguiar lembra uma cultura *drag* e *camp*, ainda mais visível nas alcunhas escolhidas por esses travestis, com uma plena consciência de si e das suas práticas sexuais: “A Vasculho dos Urinóis”, “A Vassoura do Sumidouro”, “A Tentadora”, “A Badalhoca”, “A Gata”, etc. (Aguiar, 1926, p. 564).

No seguimento da rusga no café da rua do Poço dos Negros, o prostíbulo de Casimiro de Carvalho, mais conhecido por Maria das Tairocas, é fechado pelas autoridades depois de uma queixa de um cliente da província pouco acostumado com o ambiente de certas casas noturnas da capital: “[...] compreendeu o ingênuo provinciano que as criaturas não eram mulheres, mas homens. Vexado, humilhado, envergonhado, o homem queixou-se na polícia” (A Vanguarda, 1895, p. 2). É de referir que este alcouce ficava no n° 172 da rua do Arco da Bandeira², a 20 metros da praça do Rossio. Logo, na Lisboa finissecular não eram poucos os que se afastavam “dos largos caminhos assoalhados em que os Faunos amam as Ninfas na boa lei natural”, para enveredar pelos “recantos lóbregos de Sodoma” (Queirós, 2001, p. 82), os quais nem sempre eram recônditos:

Uma malta de sacanas, ocupa dois bancos junto do Lago [de São Pedro de Alcântara³], rolando-se pelos

2 Rua dos Sapateiros hoje em dia.

3 Lugar de engate homossexual da Lisboa da época.

assentos, dando apalpões uns aos outros, e entre-
tendo um diálogo acalorado, como esta amostra:

— Olha a Gran Duqueza fode-se agora com o confeiteiro de S. Lázaro. [...] anda como um cavalo; e o seu luxo são *bouchés*⁴, e gosta que lhe metam a língua no cu.

— Por isso ele anda tanto em cima, respondeu um espevitado de cara rapada, com os colarinhos decotados até as mamas, salpicadas de cabelos... Só eu não encontro senão pataqueiros...

Nisto um sacana rechonchudo, com um grande laço no pescoço, aprumou-se todo, e flauteou o seguinte discurso para os pívias⁵ presentes:

— Cá estou eu calado, e ainda ontem, fui decair para a avenida da Liberdade com um magala do 2, e saltaram-me 11 carangos da mesma companhia, cada um com seu caralho de meio metro, e ferraram-me uma geral que tenho o olho do cu a escorrer sangue (Anônimo, [1882], p. 20).

Não é por acaso que, no trecho citado, nos seja dado a ver e a ler uma cena de convívio homossexual narrada em discurso direto. Essa realidade existia e a literatura, sobretudo a licenciosa, passou a retratá-la, muitas vezes para condená-la, como é de notar no excerto. É de ressaltar que a cena de engate e de sexo homossexual aí descrita ocorre na recém-inaugurada avenida da Liberdade (1886). Como muito subtilmente aponta Eça de Queirós n'*Os Maias* (1888), o antigo Passeio Público passara a ser um lugar muito concorrido pelos dissidentes sexuais:

Pela sombra passeavam rapazes, aos pares, devagar, com flores na lapela, a calça apurada, luvas claras fortemente respontadas de negro. [...] E eles iam,

4 Um *bouché* (do francês *une bouchée*: garfada, dentada): sexo oral praticado no homem. (Curopos, 2022b)

5 Prostituto.

repassavam, com um arzinho tímido e contrafeito, como mal-acostumado àquele vasto espaço, a tanta luz, ao seu próprio chique. Carlos pasmava. Que faziam ali, às horas de trabalho, aqueles moços tristes, de calça esguia? Não havia mulheres. [...] O que atraía pois ali aquela mocidade pálida? E o que sobretudo o espantava eram as botas desses cavalheiros, botas despropositadamente compridas, rompendo para fora da calça colante com pontas aguçadas e reviradas como proas de barcos varinos... (Queirós, 2004, p. 702).

Embora o diletante Carlos da Maia, regressado a Lisboa depois de uma longa estadia fora, se pergunte o que estavam aí a fazer esses homens elegantemente vestidos, “às horas de trabalho”, a pergunta ficará sem resposta. Mas, se não “havia mulheres”, “passeavam rapazes”. Esses *flâneurs* já não procuram cruzar os olhares fatais das “Passantes”, à maneira baudelairiana, mas os de outros “moços” ou de “cavalheiros”. Se atentarmos à insistência com que é descrito o comportamento desses ociosos rapazes (“passeavam”, “iam, repassavam”, “devagar”, “arzinho tímido”, “aos pares”), tudo leva a crer que não são meros passeantes e que estão efetivamente “contrafeito[s]” por haver “tanta luz”. Não são só “extravagantes” por andarem, em pleno dia, a passear vestidos à última moda de Londres ou Paris, mas também por terem uma sexualidade não normativa. Aliás, o seu ar catita seria, numa época em que o vestuário masculino se uniformizou, sinal de uma certa efeminação, logo da sua identidade sexual:

Eu vejo aí muito janota,
Vestindo casaca de belo pano,
Fumando grosso charuto havano,
Calçando fina acatitada bota.

Na roda dos tafuis inchado arrota,

Joga o bilhar e perde o seu sob'rano⁶,
E da sua toleima muito ufano
De tudo quanto vê só faz chacota.

Quem é este menino, digo às vezes,
Que vai ali passando de luneta?
Parece-me galã dos entremezes!

Responde-me um ratão em tom de peta:
É um puto que tem mui bons fregueses,
E que faz muita grossa de punheta (Anônimo,
[1862?], p. 9).

Ao considerarmos os exemplos dados até agora, é indubitável que as relações eróticas entre homens e a prostituição masculina eram um dado adquirido no discurso social lisboeta, uma realidade visível, mas também divulgada tanto pela literatura canônica, os romances de Eça de Queirós por exemplo (Curopos, 2022a), quanto pelas “Leituras para homens” (Curopos, 2019a), e até pelo teatro de revista no qual também não faltavam as referências ao caso do marquês de Vallada (Curopos, 2016, p. 26-28; Cascais, 2018) como apontado pelo escritor Fialho d’Almeida:

[...] a vergonhosa anarquia do gosto público, a preferência dos assuntos crapulosos em matéria de revistas têm posto as coisas num pé de resvalo, de onde não é fácil sair sem uma campanha formal de sanidade. [...] o marquês de Vallada [...] de bailarina [...] – todas as ignominias de uma vida! particular, supostas ou verdadeiras, que a infâmia anônima subentende e sugere nos jornais de chantage política, acerca dos homens públicos da terra [...] (Almeida, 1925, p. 78-79).

Contudo, as revistas não serviam só para fazer “*chantage* política”, como pretende Almeida. Pois, os visados não eram só figuras públicas, mas a comunidade dos dissidentes sexuais, mor-

6 Um soberano: moeda inglesa, uma libra em ouro.

mente os homossexuais mais afeminados, os “pêssegos”, como eram chamados aqueles que desafiavam a sociedade ao recusar as normas de gênero. Foram tema de duas revistas de sucesso, “O Pêcego” (Baptista Diniz, 1894) (figura 1) e “O Reino da Bolha” (Eduardo Schwalbach Lucci, 1897).



Fig. 1: Anúncio para a revista “O Pêcego”.
O Micróbio, 31 jan. 1895, p. 30.

Os figurinos da revista “O Reino da Bolha” foram desenhados por Rafael Bordalo Pinheiro, já muito acostumado a caricaturar os dissidentes sexuais, mormente o marquês de Valada. O figurino do personagem homossexual da peça, cujo papel tinha sido atribuído a uma mulher, não deixava dúvidas quanto à sua identidade sexual (figura 2):



Fig. 2: Figurino de Rafael Bordalo Pinheiro.
Créditos © Museu Bordalo Pinheiro | EGEAC

Refira-se que as letras dos fados licenciosos também falavam do tema (Curopos, 2023), os quais eram sobretudo cantados em ambientes populares, dando a ver fora dos círculos homosociais burgueses⁷ uma Lisboa menos heteronormativa:

Foi em casa de *batota*,
Não de loto nem roleta,
Mas onde a foda e punheta
Consolam muita pixota.

⁷ Lembremos que, “em 1878, 79,4% dos portugueses maiores de 6 anos residindo no continente do Reino não sabiam ler”. (Ramos, 1988, p. 1067).

Era ali tudo risota
 Num fanchoníssimo entono,
 Mãos e cu, caralho e cono,
 Jogavam lestos, ligeiros,
 Quando entraram dois parceiros,
 Um sacana e um fanchono.

Estes dois se dirigiram
 Da punheta ao grande jogo
 E no maior desafogo
 As *patacas* se expeliram,
 Puto e fanchono suspiram
 Pela sorte com que estavam,
 Já de fadiga suavam
 Um pela pica, outro p'las mãos,
 Mas, seguindo folgazãos,
 Com a luxúria jogavam.
 [...] (Novo fado brejeiro, s. d., p. 6-7)

Na primeira décima da letra deste “fado brejeiro”, fica claro que a prostituição masculina convivia de mãos dadas com a feminina, partilhando os mesmos espaços de sociabilização, sendo que algumas das casas de “*batota*” da capital dedicavam-se às “duas prostituições” (Carlier, 1887), numa espécie de complementaridade, por sinal nem sempre pacífica:

[...]
 Cale a boca, seu sacana,
 Grita a puta inquisitada,
 Uma foda quando é boa
 É melhor que marmelada.

Esses prazeres que gozam
 Os que o bom coninho fodem,
 Não têm suj os fanchonos
 Quando a porra lhes sacodem.
 [...]
 Que não tem duas maminhas
 Tão roliças, e tão belas.
 Que quando a porra está dentro

É um gosto mexer nelas.
O que diz – grita o sacana,
Eu quando me ponho nu,
Também mostro ao meu fanchono
As minhas mamas do cu.

A quem me dá bom dinheiro
Faço muita pieguice,
Sou mil vezes abraçado,
Com amor e fanchonice.

Aos fanchonos de mão larga
Somente me sei prestar,
Pois me dão p’ra ser janota,
P’ra charutos e bilhar.

Tenho cavalo e carrinho
Que me vem buscar à porta;
E tu, puta do diabo
Não passas da cepa torta.
[...] (Anônimo, [1862?], p. 35-38)

Assim, como os exemplos mostram, os dissidentes sexuais não só eram visíveis, mas tinham também construído uma rede de sociabilidade na qual desenvolveram uma subcultura que lhes permitiu elaborar um sentimento de pertença a uma comunidade e “uma consciência coletiva de si” (Éribon, 1999, p. 404):

[...] As mulheres efetivamente não prestavam para nada; mas que quer v. s.^a? São tolices que a gente faz e de que logo se arrepende!

O Andrade [...] sorriu jovialmente e disse-lhe:

— V. s.^a pensa assim? Então é também *cá dos nossos*⁸, hein?

— Fui sempre, meu bom amigo, e apesar de ser casado há vinte e dois anos ainda me não pude acostumar a mulheres. (Anônimo, [1886], p. 156-157)

Logo, e contrariamente ao que pretende António Fernando Cascais, “para que os próprios se autocompreendessem como o sujeito coletivo ‘nós, os homossexuais’, [não] foi preciso que a terminologia médico-científica começasse por assim os tipificar de maneira que não é neutra nem objetiva, mas negativa e objetificadora.” (Cascais, 2021, p. 29). Com efeito, o lexema “homossexual” foi inventado pela medicina psiquiátrica e foi precedido por uma proliferação de termos injuriosos e objetificadores que já não qualificavam os dissidentes sexuais a partir da terminologia tradicional do “pecado nefando”: a sodomia. Como argumenta Foucault no primeiro volume da sua *História da Sexualidade*, “a homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi abatida à prática da sodomia, passando a uma espécie de androginia interior, um hermafroditismo da alma”. Os dissidentes sexuais são doravante classificados pela medicina psiquiátrica segundo uma nova categoria e a homossexualidade entendida como patológica: “O sodomita era um relapso, o homossexual é agora uma espécie” (Foucault, 1998, p. 39). Todavia esse “androgenismo” da alma também vinha sendo demonstrado por toda uma produção cultural, tanto *mainstream* se atendermos ao caso de Eça de Queirós (Curopos, 2022a) ou de Gomes Leal, quanto licenciosa: “Fujo do Terreiro do Paço e do Rossio, porque ali o fanchono me aparece em todas as formas, com todas as cores extravagantes [...] – mulher artificial que faz mil trejeitos, que dá o cu a quem lho paga [...]” (Anónimo, 1860, p. 364).

Passam, ao anoitecer, magros como funâmbulos,
 Equívocos noctâmbulos,
 Derreando os quadris, com dengosas maneiras.
 Têm a bacia larga e na garganta harpejos,
 E os seus ricos desejos

— *Seriam passear de brincos e pulseiras.*⁹ (Gomes Leal, 2000, p. 217-218)

A palavra “sodomita”, atrelada ao discurso moral e religioso, desapareceu aos poucos da linguagem comum e passou a ser suplantada por outros lexemas, paineleiro, fresco, pêssego, puto, sacana, fanchono, dependendo da idade, da performance de gênero e do papel sexual dos homens que tinham relações eróticas com outros homens, alguns dos quais eram encarados como verdadeiras “mulheres artificiais”:

São inconfundíveis. Andar afeminado, rosto afeminado, modos afeminados, perfumes, frisados, espartilhos, camisas e meias de seda, pó d’arroz a denunciar-se na gola do casaco [...]. Aberrações da natureza, ou naturezas aberrativas... [...]

Se por eles passa um homem hercúleo, o seu rosto anima-se, as suas mãos fecham-se e abrem-se como se a querer apanhar qualquer coisa, o seu andar torna-se mais ondulante, os seus quadris quebram-se, rebolam-se com mais voluptuosidade que as ancas da rameira mais reles [...]. (Schwalbach, 1912, p. 23-24)

Trata-se, portanto, de matizar a proposta de Foucault, na esteira dos trabalhos de George Chauncey (2003), Laure Murat (Murat, 2006, p. 27-65) ou Didier Éribon o qual aponta que

[Foucault] só se interess[ou] pela cultura de elite, como se as transformações que afetaram a homossexualidade nos séculos XIX e XX tivessem sido limitadas a um espaço circunscrito pelos psiquiatras e os escritores. [...] É preciso não esquecer que a cultura popular, isto é, os modos de vida e de sociabilidade, tiveram com certeza um papel muito mais importante na elaboração de uma consciência de si e de uma consciência coletiva de si. (Éribon, 1999, p. 404)

9 Itálicos do autor. A primeira edição é de 1899.

De facto, como demonstrou Jeffrey Weeks (2014, p. 25-73), a homossexualidade é uma construção social e “a cultura popular, isto é, os modos de vida e de sociabilidade” dos dissidentes sexuais tiveram, no caso português, um “papel muito mais importante na elaboração de uma consciência de si e de uma consciência coletiva de si” do que o discurso científico vernáculo, muito atrasado e bastante tímido com relação à *scientia sexualis* vinda de fora. A repressão movida contra os “paneiros” e a interpelação injuriosa que a esse pretexto a sociedade normativa lhes dirigia para os categorizar opressivamente “[é] que lhes proporcion[ou] uma consciência coletiva” (Cascais, 2021, p. 30). Pois, embora os termos populares “paneiro”, “sacana”, “pêssego” ou “fresco”, caracterizassem e sujeitassem os homens que tinham relações eróticas com outros homens, possibilitaram a sua “subjetivação (a reinvenção da subjetividade como consciência autónoma).” (Éribon, 1999, p. 207). Por isso, não é de estranhar que circulasse, ainda antes da *scientia sexualis* portuguesa emergir, o panfleto “Elogio à Punheta” (Anónimo, [1890]), de que conhecemos três edições (Curopos, 2019a, p. 39). Até onde pudemos apurar, trata-se do primeiro texto escrito em língua portuguesa em defesa das relações eróticas entre pessoas do mesmo sexo:

Para fugir à polícia
Que é dos viventes açoite,
Fiz os seguintes versinhos
Entre o silêncio da noite.
[...]
Apolo a musa me inspira,
Vem meu estro bafejar
Para a excelsa punheta
Em altos versos cantar.

Não deixes, vate, que aspira
À honra de ser fanchono
Ficar sem fama, nem glória
No desprezo e abandono.

A punheta há sido em Roma,
Um perfeito desengano,
Era a galinha do Papa
Lá dentro do Vaticano.

É na comida tão doce
Que até mesmo os Cardeais,
Comem quantas aparecem
Pelas ruas principais.

Pois nos Bispos não falemos,
São de mais afortunados
Quando comem a punheta,
Pelo cu dos fornicados.

[...]
No congresso de Viena
Os monarcas não faziam?
Quase sempre pelo rabo
Uns aos outros se comiam.

Talleyrand, Metternich,
Apony e Nesserol
Não eram dos sacanistas
Que se liam neste rol?

Para honrar a punheta
Foi Cristina viajar,
Não fazia o roçadilho,
Em lugar de fornicar?!

Pois nos conventos de freiras
Não se faz o roçadilho
Não é irmã da punheta
Esta obra de sarilho?!

Catarina a punhateira
Não deu depois em fanchona
Comia as Damas do Paço
Apertando a mão na cona!
[...] (Anônimo, [1890], p. 3-4, p. 7-8)

Para mostrar a naturalidade das relações eróticas não normativas, o orgulhoso “vate” que “aspira à honra de ser fanchono” enumera uma série de homossexuais e de lésbicas célebres,

ligados ao poder político e militar, à Igreja, à cultura e à ciência. O poema, redigido no tempo em que surgem os primeiros tratados de patologização das relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo, e num período de repressão à prostituição masculina, aos lugares de engate e de convívio homossexuais – como lembrado no *incipit* –, pode ser considerado como um verdadeiro “discurso reverso” (“discours en retour”), como definido por Foucault (1998, p. 134), um texto em que o autor vira ao avesso o estigma ligado à homossexualidade, num verdadeiro ato de resistência e “orgulho fanchono”.

A literatura licenciada que temos vindo a exumar (Curopos, 2022c) é, como vemos, de suma importância para os estudos LGBTQ+ aplicados ao caso português, obras que nos permitem “recolher e produzir informação sobre os sujeitos que têm sido deliberada ou acidentalmente excluídos dos estudos tradicionais da atuação humana.” (Halberstam, 1998, p. 13). Como tentamos demonstrar, os homossexuais eram visíveis na Lisboa finissecular e a prostituição masculina um dado comprovado. Ora, se o médico Armando Augusto Fernandes Gião só lhe dedica, pudicamente, uma nota de rodapé em *Contribuição para o estudo da prostituição em Lisboa* (Gião, 1891, p. 30), o fato é que esse silenciamento perdurou até hoje, como se o “puto” jamais pudesse ser “puta”. Com efeito, o sociólogo José Machado Pais não lhe dedica nem uma linha em *A Prostituição e a Lisboa Boémia do Século XIX a inícios do século XX* (Pais, 2008), exemplo radical do apagamento da história da homossexualidade em Portugal. Contudo, é nos *bas-fonds* do Bairro Alto estudado por ele que a prostituição masculina se misturava à feminina e que começaram a emergir, nos finais dos Oitocentos, espaços de sociabilidade *queer* que permitiram aos dissidentes sexuais uma clara “elaboração de uma consciência de si e de uma consciência coletiva de si.” (Éribon, 1999, p. 404).

REFERÊNCIAS

A VANGUARDA, 14 de fevereiro de 1895, p. 2

AGUIAR, Asdrúbal d'. Evolução da pederastia e do lesbianismo na Europa: contribuição para o estudo da inversão sexual. *Arquivo da Universidade de Lisboa*, vol. XI, p. 335-620, 1926.

ALMEIDA, Fialho de. *Actores e autores (Impressões de teatro)*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1925.

ANÓNIMO. *Almanak Caralhal*. S. N.: Paris, 1860.

ANÓNIMO. *Poesias Sem Decencia*. Imprimerie Moraux et fils: Paris, [1862?].

ANÓNIMO. *Cancioneiro do Bairro Alto*. Imprimerie Mabilie Frères: Paris, s.d.

ANÓNIMO. *O António Maria*, 23 de junho de 1881, p. 194.

ANÓNIMO. *Almanak do Frontão para 1883*. Lisboa: Typ. Bargossi, [1882].

ANÓNIMO. *Os Devassos de Lisboa. Primeira Parte: Misérias da Burguezia*. Lisboa: s. n. [Empresa 20, rua dos Douradores], s. d. [1886].

ANÓNIMO. *Elogio à Punheta*. S.l.: s. n., [1890].

BORDALO, Francisco Maria. *Viagem à Roda de Lisboa*. Typ. na rua dos Douradores, n° 31: 1855.

CARLIER, Félix. *Études de pathologie sociale: les deux prostitutions*. Paris: E. Dentu, 1887.

CARACÓIS, José Fadundes dos. *A Libertinagem*. S. n.: s. l., s. d.

CASCAIS, António Fernando. O marquês de Valada e a tragi-comédia da inversão. *Iberic@l*, n. 13, p. 179-191, 2018.

- CASCAIS, António Fernando. Apresentação de “O Berloque Vermelho”, de Silva Pinto. In: PINTO, Silva. *O Berloque Vermelho*. Lisboa: Index, 2021, p. 7-87.
- CARVALHO, Mariano Cirilo de. *O Poder Oculto do Liberalismo Progressista (1876-1892)*. Alfragide: Texto Editores, 2010.
- CHAUNCEY, George. *Gay New-York: 1890-1940*. Paris: Fayard, 2003.
- CORBIN, Alain. *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*. Paris: Flammarion, 2015.
- CUROPOS, Fernando. *L'Émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)*. Paris: L'Harmattan, 2016.
- CUROPOS, Fernando. Contra os queers, marchar, marchar!. *Via Atlântica*, n. 33, p. 135-149, jun/2018.
- CUROPOS, Fernando. *Cruising* dans la Lisbonne fin-de-siècle. *Crisol*, n. 9, p. 162-185, 2019.
- CUROPOS, Fernando. *Versos Fanchonos, Prosa Fressureira*. Lisboa: INDEX, 2019a.
- CUROPOS, Fernando. Pour un autre Éros portugais. In: DOS SANTOS, Graça; ESTEVES, José Manuel; IGLESIAS, Lina; PLÁCIDO CORDEIRO, Gonçalo. *Voir/Revoir*. Nanterre: Presses Universitaires de Nanterre, 2021, p. 149-163.
- CUROPOS, Fernando. Eça de Queirós nas ruas de trás. *Cahiers du CREPAL*, n. 22, p. 109-120, 2022a.
- CUROPOS, Fernando. “Ceci n'est pas une pipe” : porno-homophobie d'une fin de siècle portugaise. *Atlante*, n. 16, p. 1-17, 2022b.
- CUROPOS, Fernando. A biblioteca (in)visível. *Convergência Lusía-*

da, n. 34(50), p. 12-31, 2022c.

CUROPOS, Fernando. Quand fado rimait avec “porno”. *Iberic@l*, n. 24, p. 1-21, 2023.

ÉRIBON, Didier. *Réflexions sur la question gay*. Paris: Fayard, 1999.

GIÃO, Armando Augusto Fernandes. *Contribuição para o estudo da prostituição em Lisboa*. Lisboa: Typographia de Christovão Augusto Rodrigues, 1891.

GOMES LEAL, António. *Fim de um Mundo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

GUIARRINHA INNOCENTE, s. l., s. n., s. d., s. p.

HALBERSTAM, Jack. *Female Masculinity*. NYC: Duke University Press, 1998.

MONIZ, António Ega. *A Vida Sexual II, Patologia*. Coimbra: França Amado Editor, 1902.

MURAT, Laure. *La Loi du genre*. Paris: Fayard, 2006.

NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.

NOVO FADO BREJEIRO, n° 4, s. l., s. n., s. d.

O PIMPÃO, 24 de agosto de 1893, p. 1.

PAIS, José Machado. *A prostituição e a Lisboa Boémia do Século XIX a inícios do século XX*. Porto: Ambar, 2008.

QUEIRÓS, Eça de. *A cidade e as serras*. Lisboa: Temas e debates, 2001.

QUENTAL, Antero de. Nota ao poemeto “Na Agonia da Pátria”. In: CASTRO, Alberto Osório de. *Exiladas*. Coimbra: Francisco Amado Editor, 1895, p. 114.

- RAMOS, Rui. Culturas da alfabetização e culturas do analfabetismo em Portugal: uma introdução à História da Alfabetização no Portugal contemporâneo. *Análise Social*, vol. XXIV, p. 1067-1145, 1988.
- REVENIN, Régis. *Homosexualité et prostitution masculines à Paris, 1870-1918*. Paris: L'Harmattan, 2005.
- SILVA, Adelino. *A Inversão Sexual*. Porto: Typographia Gutenberg, 1895.
- SCHWALBACH, Fernando. *Lisboa a Nu*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, Livraria Editora, 1912.
- TAXIL, Léo. *La Prostitution contemporaine. Étude d'une question sociale*. Paris: Librairie Populaire, 1883.
- TOMÁS, Ana; VALÉRIO, Nuno. Onde era Lisboa (séculos XIX a XXI)?. *Revista Portuguesa de História*, t. LII, p. 209-237, 2021.
- WEEKS, Jeffrey. *Sexualité*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2014.

Capítulo 2

Escuta libidinosa e outras ratices que alvoroçam os sentidos em *Os serões do convento*

Octavio Páez Granados

SÓRORES, MUSAS DO SENSORIAL, DISSOLUTAS ESTIMULAÇÕES CONVENTUAIS

Amiúde, salienta-se a dimensão visual do pornográfico, entendendo-se enquanto fenómeno cultural visório por excelência. Assim, a tendência marcadamente visual da apresentação/representação/ evocação pornográfica acaba por ser um elemento basilar à hora de, frequentemente, tipificar o pornográfico. Não obstante, seria pertinente lembrar que, pelo menos a partir da modernidade, a pornografia diz respeito às produções criadas para causar sensações físicas, mais concretamente, uma excitação de cariz sexual.¹ Observando esta definição, podemos sublinhar a natureza marcadamente sensorial do pornográfico, que pode não só limitar-se a uma exploração exclusivamente visual.

1 A questão é amplamente exposta por Goulemot, 1994.

Considerando as variadas potencialidades sensórias que a exploração pornográfica permite, interessa-me então observar os diferentes tipos de estímulos não visuais que, eventualmente, uma produção literária de tipo pornográfico pode articular com o intuito de expandir efeitos de variada ordem no receptor. Em outros termos, cogita-se examinar efeitos sensitivos que, embora partindo do estritamente visual (seja a imagem física concreta ou a imagem mental evocada), adquirem autonomia suficiente através do exercício mnemónico e/ou imaginativo. Desta sorte, tais estímulos adquirem um relevo suficiente, que nos permite entendê-los não só como efeitos colaterais das imagens criadas a partir do exercício leitor, por exemplo. Assim sendo, podem ser lançadas várias questões: Em concordância com as imagens criadas por algumas narrativas pornográficas, e animadas a partir do ato da leitura, será possível falar de outros estímulos sensórios (auditivos e gustativos, por exemplo) que possibilitam a exploração de planos eróticos e sexuais simultâneos, criando assim um jogo de “assalto aos sentidos”? De que maneira a criação de planos auditivos e gustativos, reforça e/ou expande os efeitos meramente visuais da representação pornográfica? A construção de uma mecânica narrativa sustentada na evocação direta de elementos sensórios “menos evidentes” (comparativamente ao visual) servirá, porventura, para problematizar práticas corporais e/ou dinâmicas sexo-afetivas consideradas marginais, dissidentes ou transgressivas?

No intuito de responder a estas perguntas (pelo menos parcialmente, dada à amplitude do assunto tratado), nas páginas a seguir viso comentar alguns elementos presentes no compêndio narrativo intitulado *Os serões do convento*, “livro para homens” originalmente publicado em Lisboa, sem datação nem clara atribuição autoral.² Exemplo de ficção pornográfica de tipo anticleri-

2 Alguns pesquisadores atribuem esta obra ao escritor e jornalista português José Feliciano de Castilho (1810-1879), estabelecido no Rio de Janeiro a partir de 1847, anotando o ano de 1862 como data possível de publicação. Ver: El Far, 2004; *idem*, 2007; Lugarinho,

cal, *Os serões do convento* utiliza a técnica narrativa denominada “narrativa moldura”, assim, partindo de uma história inicial, são inseridas múltiplas histórias paralelas que vão sendo encadeadas. Grosso modo, o contexto narrativo é o seguinte: num suposto convento localizado na região do Minho, no norte de Portugal, um grupo de freiras entregam-se, durante várias noites, à escuta ativa de histórias picantes e libidinosas que cada uma das participantes vai narrar às outras. No final de cada serão, excitadas pelas histórias ouvidas e completamente entregues ao ambiente lúbrico criado, as monjas estabelecem convivência sexual entre elas.

Como pode ser observado, a técnica narrativa escolhida e a formulação do contexto ficcional salientam o elemento auditivo; um elemento que, ainda, acompanha outros estímulos sensórios que perfilam o ambiente que caracteriza esta obra. Assim, é possível assinalar vários elementos presentes na introdução que reforçam esta apreciação. Na introdução, aparece uma voz narrativa que se lamenta pela decadência dos outrora esplendorosos mosteiros e conventos portugueses:

Estes edifícios profanados, secularizados hoje; convertidos em vivendas prosaicas de ricos, em quartéis, em oficinas, em escolas ou em tribunais, eram nos seus dias áureos, para a imaginação fervente dos devotos, outros tantos vestíbulos do céu; para a fantasia dos moços namorados, umas solidões onde o amor se apascentava de silêncio, onde a natureza comprimida rebentava com mais violência; onde a castidade nos votos recatava mistérios inesgotáveis de voluptuosidade (M.L., 2018, p. 21).³

Infere-se então que a voz enunciativa escreve após a consolidação do Liberalismo em Portugal, no final da Guerra Civil

Maia, 2018. Para mais questões sobre *Os serões do convento* ver ainda: Mendes, 2017; Azevedo, 2017; Azevedo, Júnior, 2017.

3 Doravante, limitar-me-ei a anotar o número da página.

(1828-1834) que provocou a extinção das ordens religiosas no país. A voz saudosa e freirática⁴, rememora e enfatiza os conventos femininos que:

[eram] para os reis a quem tudo sobra, para os mundanos a quem os prazeres não faltam, para os artistas e para os poetas, cuja vida é toda de privações, um centro da mais irresistível atração e uma vertente misteriosa de identidade sensual, se assim nos podemos exprimir. (p. 21).

Neste cenário de estímulos e voluptuosidades, as freiras são apresentadas em qualidade de “flores viventes [...] sensíveis [...] fragrâncias amorosas [...] frutos proibidos” (p. 21-22); mobilizando um conjunto de referências sensoriais variadas que a voz que pinta e apresenta –na linha do orientalismo em voga e tão caro ao gosto do leitor europeu do século XIX – faz-as coincidir, em analogia, com a exuberante sensualidade do harém oriental:

Oh! Sem dúvida; a religiosa cristã no seu encerro melancólico e a odalisca da Geórgia, ou Circássia, nos salões de ouro e rubis do sultão de Constantinopla, são irmãs no pensar e no sentir. [...] No convento, como no serralho, o manto das trevas sonega ao mundo, que morreria de gosto, se os contemplasse, segredos, mistérios, abismos – de fraquezas, dirá alguém – não; de delícias, que são desagravos à natureza (p. 23).

4 Embora surgido em Portugal no século XVII, o termo “freirático”, utilizado para referir aqueles que nutriam uma atração e um amor (não necessariamente platónico) por religiosas, foi popularizado no século XVIII no tempo de D. João V de Portugal, ele próprio, reputado freirático e assíduo visitante do Mosteiro de São Dinis em Odivelas. Sobre os freiráticos ver, por exemplo: Dantas, 1916, p. 73-82; Mattoso, 2017, p. 281-286 e p. 442-446.

Estas “delícias que desagravam à natureza”, situadas num recinto conventual que funciona em qualidade de metáfora de um espaço semântico altamente apelativo para a experimentação sensorial (traduzida logo em práticas corporais), são, de facto, e uma vez iniciada a história, apresentadas em qualidade de “musas dos sentidos”:

[...] na cela da irmã discreta se achavam já reunidas com ela, a abadessa; a organista (a fisionomia mais garota e os dedinhos mas ágeis de toda a comunidade); soror Clara, (interessante filha dos campos de Coimbra, desterrada para aquele mosteiro tão longe, para a arrancarem a uma inclinação nascente); soror Delfina, (a mais intrépida leitora); soror Violante, (a poetisa, a quem as mais recorriam para as suas missivas afetuosas, quando as queriam esmeradas); e enfim, soror Margarida que fora, como vimos, a endiabrada que encheu à madre abadessa aquele último copo de vinho de onde saiu a nossa história (p. 37).

Estímulos olfativos, auditivos, tácteis, gustativos e visuais, são plasmados não só através dos atributos dados às tertulianas-narradoras; ainda, a partir dos ambientes e cenários que situam os serões:

Tomando com satisfação o chá dos últimos reflexos do dia, levantada a mesa, despedidas as criadas e fechada a porta, rogou a sagaz e afável hospedeira à organista lhes embalasse os ânimos com algumas das suas músicas profanas [...] Soror Clara, que na suavidade e ternura da voz bem mostrava ter-se criado com as águas do Mondego, foi não menos instada para casar as suas melodias e volatas de rouxinol, à cascata argentina dos sons do cravo. Que mais era preciso para a sedução? A harmonia, no ar e nos sentimentos; no ouvido, as frases de amor suspirosamente moduladas; no céu, a lua entrando já pelas janelas até meio

quarto; dentro, a liberdade; lá fora, a orquestra noturna da natureza; e tudo isto realçado pelas exalações aromáticas do chá, que é o néctar das senhoras (p. 37).

Esta ambientação, rica em estímulos sensórios e sensualidade, é o pano de fundo das várias histórias que conformam uma obra que:

[...] vamos hoje tirar da obscuridade de cinquenta anos, extraída das memórias secretas de um ancião, diretor de consciências, num convento de senhoras, na província do Minho, em Portugal. [...] manuscrito precioso, de que um acaso feliz nos meteu de posse (p. 24).

Afirma a voz que preambula as supostas memórias desse “reverendo padre confessor [que] escreveu o que as inocentes servas de Deus lhe iam ingenuamente confiando de seus pensamentos, palavras e obras” (p. 23); supostas penitentes cuja identidade foi resguardada pelo sigilo sacramental. Podemos assim observar como n’*Os serões do convento*, são sobrepostas várias “capas de escuta” que se sustentam a partir de um concerto de vozes que estimulam, eroticamente, os ouvidos atentos e curiosos que, ao mesmo tempo, são também olhares ávidos e encobertos. A utilização de um sistema de credibilidade, traduzido no tópico “da história verdadeira que vai ser contada” (a verdade-falsa que funciona em qualidade de anzol narrativo) evidencia uma primeira capa de escuta: as penitentes contam ao suposto confessor histórias pecaminosas que, em alguns casos, elas escutaram. Posteriormente, o confessor regista essas histórias que, depois, são publicadas pela voz anónima que preambula o conjunto narrativo que interpela aos leitores. Nós, leitores, “ouvimos” então essa voz narrativa que filtra o anotado pelo confessor, observando ainda que o agrupamento de histórias é “escutado” por nós (atra-

vés da ação leitora) indiscreta e furtivamente, dado que, num outro plano (o ficcional), elas estão a ser narradas na privacidade da cela conventual. Tornámo-nos então – como o confessor, o publicador do compêndio e as auditoras/narradoras que participam no sarau – furtivos do olhar e da escuta, escutadores-voyeuristas. Segundo consta, *Os serões do convento* é um conjunto narrativo rico em exemplos deste tipo. Por exemplo, sóror Clara, uma bela conimbrigense, afirma:

O que eu vou narrar tem o merecimento de ser verdadeiro e acontecido em Portugal. Em casa de meus pais, ao pé de Coimbra, havia uma criada velha que muitas vezes o contava, afirmando que o vendeiro a quem o caso sucedeu fora o próprio avô, ou bisavô dela, e a casa onde ele morava, a mesma em que ela nasceu, no lindo lugar de Condeixa-a-Nova, a duas léguas da cidade (p. 74).

Note-se novamente a utilização do princípio de verosimilhança, estreitamente ligado ao processo de escuta erótica ramificada. A criada dos pais de sóror Clara escutou o suposto episódio devasso contado por um dos principais envolvidos (o seu avô ou bisavô). Sóror Clara escuta a história da criada e depois conta-a, atingindo três fontes simultâneas de audição: conta-a ao confessor, às companheiras do convento e, indiretamente, ao indiscreto e curioso leitor. A anedota luxuriosa passa então por vários filtros de escuta, possibilitando um projeto narrativo construído a partir de uma poética da fofoca e do mexerico de cariz sexual. Aliás, ainda é possível observar a maneira como, n'*Os serões do convento*, este princípio de experimentação narrativa associada a uma escuta libidinosa, filtrada e ficcional, que funciona como *tour de force* do projeto literário, pode ser ainda mais elaborado.

“IR BEBER PELOS OUVIDOS”: VOLUPTUOSAS E DEVASSAS SINESTESIAS

Sóror Angélica, conta às irmãs uma história intitulada “A rosa e o anel”:

Hão de ter ouvido que Roma é a terra dos ciúmes e das maiores causas deles também. Há muitos maridos romanos que vão à missa e são piores que turcos, não se contentam de ter as mulheres fechadas em casa; fazem-nas andar de calcinhas com um certo cadeado de segredo, de que eles trazem a chave na algibeira, com que as pobres criaturas nem do Deus lhes deu podem chamar donas. Por outra parte, há centos de casadas que zelam a tal ponto os seus homens que nem respirar lhes deixam. Furtam-lhes as cartas, seguem-nos quando saem; trazem-lhes espias; dão-lhes pancada, quando acham que a merecem; e para lhes tirarem a vontade de se irem entreter com outras, estudam de dia as seduções com que os hão de moer de prazeres toda a noite (p. 87).

A freira narradora enuncia o vivenciar de um modelo relacional altamente problemático. Assim, o motivo dos ciúmes doentios, é o tópico de base problematizado neste conto. Rosina e Bradamante, jovens aristocratas recém-casados, ambos de natureza extremamente ciumenta, decidem, na noite nupcial, submeter-se a uma confissão mútua referente ao passado sexual de cada um: “Uma confissão aniquila todo o passado; no momento em que terminarmos, haveremos nascido para o amor, virgens e puros como as estrelas” (p. 88), afirma Rosina. Bradamante, “que só ia buscar lâ” (p. 88), começa então a confissão, descrevendo à jovem esposa uma nutrida “torrente de impressões afitivas ao mesmo tempo que voluptuosas” (p. 88). Uma vez finda a confissão de Bradamante, Rosina, no papel de mulher e virgem pudibunda, argumenta que ela não pode retribuir a confissão com a mesma sinceridade:

“Oh! Mas tu és homem e eu não posso [...] com o rosto assim descoberto, ousar mostrar-te nua a minha alma” (p.89). O jovem marido, responde: “Recolhe-te ao teu leito, cerrar-te-ei as cortinas, não serás vista; eu escutarei a tua confissão como se não estivera presente e só depois irei para junto de ti te absolver” (p.89).

É interessante observar a maneira como a partir da sexualização do sacramento da penitência, em concordância com a orientação anticlerical que o texto segue e enfatizando a função da escuta que a confissão envolve, o motivo da escuta é altamente explorado. Contrariamente a Bradamante, Rosina oculta-se para fazer a confissão, uma mudança de cenário que, associando pudor e escuta, potencializa o efeito da confissão erótica que, sem esquecer o motivo dos ciúmes, acaba sendo uma “torrente de impressões aflitivas ao mesmo tempo que voluptuosas”. Desta maneira, o texto propõe uma exploração direta dos efeitos que, porventura, e no caso dos temperamentos zelosos, acarretam mal-estar e excitação, prazer e desconforto, de maneira simultânea e paradoxal. Ou seja, evidencia-se a dimensão erótica do ato da escuta ciumenta, que quer saber o que seria melhor não saber, e que, numa última instância, acaba excitando (em vários sentidos) o ciumento.

Esta hipótese pode ser reforçada, observando a confissão de Rosina que, contrariamente à confissão do marido, destaca na rememoração do passado sexual de maneira qualitativa e não quantitativa. Para Bradamante, as aventuras sexuais foram muitas, porém, pouco elaboradas; para Rosina, as aventuras foram poucas, não obstante, mais elaboradas e ricas em detalhes. O leito, torna-se o confessionário onde Bradamante escuta atentivamente, por trás dos cortinados, a confissão da jovem esposa que começa por definir o seu perfil erótico bissexual (permitindo-me o anacronismo) “sem me importar se era mulher ou homem quem encarecia os meus encantos” (p. 90), afirma. Ela rememora o despertar dos seus impulsos sexuais que, *in crescendo*, atingem um momento transcendente aquando:

Um confessor que passava por santo, ou por empenho ou sob pretexto de esquadriñar escrupulosamente a minha consciência, foi quem me iniciou em todas as teorias amorosas, levando a luz mais viva ao fundo de todos os arcanos e abismos do meu ser e da minha destinação de mulher (p. 90).

Rosina, narra com detalhes os atos sexuais praticados com o confessor: masturba-o, inicia-se na felação, entrega-se a carícias, evitando sempre a penetração, porém: “Eu anelava por um prazer real” (p. 92), confessa ao marido. A jovem, resolvida a aconselhar-se e desafojar com uma amiga, hospeda-se no palacete de Egéria Tebaldini, a filha recém-casada do conde Tebaldini. Ali:

Adormecida a família, fechada interiormente a porta do meu aposento, era naquele salão, com as janelas abertas à lua, às bafagens do estio, aos sons de uma flauta perdida na distância, ou de uma serenata que passava ao longe, como namoro de espíritos, era ali que eu [...] ia beber pelos ouvidos, parte dos prazeres que a minha querida Egéria Tebaldini desfrutava com o mais ardente dos consortes (p. 93).

Considerando a questão da escuta erótica e as menções sensórias enquanto ferramentas de ambientação sensual, a cena é muito apelativa: rodeada de vários estímulos noturnos (sons, odores, sensações), Rosina “ia beber pelos ouvidos” parte dos prazeres do casal entregue ao exercício sexual. Sinestesicamente, a excitada escutadora, com o ouvido colado à porta, ilustra e resume o tipo de manifestação pornográfica que me interessa evidenciar. Ainda, nesta passagem é possível observar como o “voyeurismo auditivo” (permitindo-me a sinestesia) é amplamente trabalhado, apresentando-se como um gênero de boneca-russa: Rosina escuta os barulhos sexuais do casal amigo, Bradamante escuta a confissão sexual de Rosina, Sórora Angélica escutou a história do casal italiano que, simultaneamente, é escutada pelo confessor, pela voz que

publica, pelas convivas conventuais e pelos leitores. À margem do nível de abstração que este mecanismo envolve, esta dinâmica narrativa provoca então uma participação coletiva refletida num género de “orgia auditiva”, onde múltiplos escutadores, reais e ficcionais, ávidos e excitados, experimentam estímulos sexuais através do não-visual:

Não os podia ver, mas contemplava-os com a fantasia; estava com eles, entre eles, muitas vezes no próprio lugar dela. Em pé, encostada àquela porta, sonhava delícias que se não descrevem, porque a boa Egéria, nas longas conversações que ambas tínhamos a sós, com tanta complacência, me explicava certos pormenores para maior clareza (p. 93).

Eis o potencial da escuta libidinosa: o não-visível torna-se visível através do ouvido. Egéria conta a Rosina pormenores sexuais, expandido, ainda mais, os planos de escuta que esta história movimenta. Uma noite, após manter relações sexuais com o marido, e sabendo-se escutada pelo lúbrico ouvido da amiga, Egéria entra no quarto da sua hóspede com o intuito de estabelecer trato sexual com ela. A narração deste episódio lésbico, finaliza a confissão de Rosina; confissão que provoca uma excitação sexual superlativa em Bradamente e assim, já ambos confessos e sexualmente muito estimulados, consomem o matrimónio. Não obstante, os ciúmes e as desconfianças, que provocam um estado permanente de desassossego nos esposos, não conseguem ser dissipados pela confissão. Conforme o tempo passa, ambos continuam a albergar dúvidas, e um dia:

Recordou-se, [...] Rosina de ter visto na Capela da casa um S. Miguel a que se atribuía a virtude de afugentar os demónios tentadores, e nomeadamente os mais rebeldes de todos eles, que sempre são os da tentação da carne. Sem nada dizer ao marido, foi-se, pois, à capela, acendeu-lhe por sua mão um

círio, fez-lhe oração fervorosa, e lhe prometeu que o teria dia e noite alumiado se ele a preservasse de infidelidades de Bradamente (p. 97).

Bradamente, da sua parte, prometeu ao arcanjo um padre-nosso diário e uma grande festa anual no seu dia, se ele mantivesse a Rosina afastada de toda tentação carnal. Um dia, viu como o círio aceso pela mulher estava quase a ficar consumido, aclarando só a cara do diabo pisado pelo arcanjo:

Ia já procurar outra vela quando lhe ocorreu em bem que, se escandalizasse o diabo com tão formal desfeita, poderia este descobrir modo com que se vingasse, induzindo por alguma das suas maranhas a inocência da sua pobre Rosina a sucumbir. Deixou, portanto, o coto arder até o fim (p. 97).

A moral da história é formulada através de uma resolução metafísica, canalizada por meio de dois objetos que adquirem um significado metafórico e outorgam o título ao conto. Passado o casamento e a lua-de-mel, o casal de ciumentos italianos recebe como presente nupcial duas joias; ela, uma rosa de ouro e pérolas, ele, um anel. Uma noite:

Rosina vê aparecer-lhe em sonhos o arcanjo, trazendo na mão a rosa [...] — A tua piedade, — lhe diz ele, —comoveu-me; frustrada não será a confiança que em mim puseste. Traz sempre na mão esta flor, — e entregou-lha; — enquanto a não largares, preservar-te-á de que rival nenhuma usurpe o que te pertence (p. 97).

Enquanto Rosinha vê e ouve o arcanjo em sonhos, Bradamente é abordado pelo diabo:

Ando tão pouco feito a cortesias [...] que venho agradecer-te não me teres soprado o coto nos na-

rizes. Sei qual é o teu maior cuidado, e ainda que a minha natureza seja desejar que todos pequem, para te remunerar a ti, farei que a tua esposa te não agrave, enquanto no dedo trouxeres o enfeitado anel [...] Enfiou-lho no dedo e desapareceu-lhe do sonho (p. 98).

Sóror Angélica, finaliza então a sua narração: “Acordam ambos. O marido tinha o dedo onde todas vós sabeis. A noiva apertava na mão o que nenhuma de nós deitaria fora” (p.98). A imagem é altamente estimulante para a imaginação libidinosa e, considerando o jogo metafórico, destaca pela sua versatilidade semântica. Num primeiro grau de leitura, podemos imaginar a mão de Rosina (o anel), apresando o pénis de Bradamante (a rosa), simbolizando um claro controlo e domínio feminino no impulso sexual masculino (auto) submetido. Desta maneira, a moral hipotética do conto passa a reafirmar o modelo ciumento e controlador, baseado no domínio do outro para atingir um estado permanente (e forçado) de fidelidade. Neste caso, sem esquecer o anticlericalismo do texto e considerando a intercessão das figuras metafísicas que fornecem uma solução ao caso, é possível entender a crítica do conjunto de crenças (a religião) que, num impulso doentio de fidelização do sujeito, submete a individualidade, compromete as tendências naturais e amordaça o exercício sexual e a experimentação corporal.

Um segundo grau de leitura, que equipara o anel à vagina e mantém a ideia do falo-flor (sublinhando aqui esta associação incomum, dado que a metáfora habitual seria vagina-flor) apresenta a imagem do coito vaginal. Esta leitura sugere então que a atividade sexual frequente, nomeadamente o coito vaginal, seria uma maneira eficaz de afastar as tentações extramatrimoniais. Aliás, a ideia do esgotamento sexual (mais especificamente o masculino), em qualidade de remédio para evitar infidelidades, é mencionada no início deste conto pela freira-narradora: “[As mulheres ciumen-

tas] estudam de dia as seduções com que os hão de moer de prazeres, [aos maridos], toda a noite” (p.87), lembremos. Ou ainda, esta mesma ideia, aparece em outros dos contos que conformam *Os serões do convento*, por exemplo, no conto “O baile fosfórico”, ou, explorando este tópico do homem sexualmente usado e esgotado sob outra perspectiva, na “História do jardineiro mudo”. É interessante então observar como, neste ângulo de leitura, a moral (a) moral da história, induz a pensar, paradoxalmente, que o melhor remédio para evitar um comportamento amoral no casamento (o adultério), seria o exercício de uma atividade sexual frequente, contrariando o princípio de mesura e exclusividade reprodutivista que estipula a moral católica.

Finalmente, uma terceira possibilidade de leitura diz respeito à prática do sexo anal (o ânus remetendo ao ânus). Neste sentido, a proposta que o texto levanta destacaria pela transgressão do modelo penetrativo intravaginal, em prol de práticas sexuais tradicionalmente consideradas tabu. O sexo anal sugere-se então como uma via de experimentação sexual alternativa que, pela sua “novidade e diferença”, outorga variedade ao trato conjugal, dissipando assim a ideia de procurar novidades fora da relação matrimonial. Pode-se então observar a maneira como, frequentemente, nos *Serões do Convento*, as anfibologias de um requintado jogo metafórico, em concordância com a evocação de múltiplos efeitos sensórios, permitem formular várias vias interpretativas.

“MONSTRO ASSANHADO QUE OUSAVA PRESUMIR-SE”: ENTRE A INVEJA E O DESEJO FÁLICO

Dos dez contos que conformam *Os serões do convento*, o conto intitulado “Um italiano que vive da sua prenda” salienta-se, dado que é aquele onde, a partir de uma retórica ambígua e rica em entrelinhas, a questão homoerótica masculina é apresentada. Giovanni Nadalini, um bonito e sedutor italiano dedicado à

prostituição — possuidor de um pênis de tamanho extraordinário — dirige-se a Rio de Janeiro e faz uma paragem em Lisboa. Um dia, num café, conhece o Sr. Teodoro que repara com atenção nos atributos do atraente italiano:

[...] frisado desde manhã, rescendo às mais delicadas perfumarias, soberbos anéis de brilhantes em quase todos os dedos, grilhão de ouro no pescoço de que pendia um relógio de preço, e de idade os seus 25 a 30 anos. A todas estas vantagens [...] dava realce um rosto dos mais varonis e simpáticos; olhos de uns que nós sabemos, a que nada se recusa, e uma boca feita de propósito para muita coisa [...] a sua barba cerrada e espessa, e um não sei do quê do seu todo, anunciava um atleta (p. 171).

Após escrutínio, Teodoro atreve-se enfim meter conversa com o estrangeiro, justificando que: “Adivinhava-se que andava nele um grande romance, mas tão fechado, tão fechado, que o Sr. Teodoro, apesar de não ser mulher, daria muito por o descobrir (p. 171). Ora, chama a atenção a maneira como a curiosidade do Sr. Teodoro é formulada, dado que “sem ser mulher, daria muito por o descobrir”. Assim a pergunta seria: O que é aquilo que o Sr. Teodoro gostaria de descobrir? O suposto (e imaginado) romance? Ou então, uma pulsão homoerótica latente em vias de manifestar-se? Ou ainda, subjugado pela viril figura, o corpo e a pessoa do italiano? A ambiguidade da formulação, que permite interpretações múltiplas, é uma constante desenvolvida ao longo deste conto, partindo de frequentes entrelinhas, como já dito, possibilita-se a leitura de uma dimensão homoerótica. Dá-se então a conversa entre os dois homens e o primeiro grau de curiosidade do Sr. Teodoro é satisfeita. O italiano conta ao português diversos aspetos da sua vida: a sua profissão, a maneira como decidiu dedicar-se ao trabalho sexual, o motivo da sua estadia em Lisboa e, com certeza, menciona a “bela peça que eu possuo e vos mostraria se vos não quisesse envergonhar “(p. 173).

Teodoro estava aturdido e em parte humilhado; pareceu-lhe que daria tudo quanto entra na alfândega de Lisboa no decurso de um ano para ser como o Sr. Nadalini, cuja perfeição ele já imaginava claramente e, mesmo encoberta pelo alfaiate, bem se deixava adivinhar. Abraçou ao seu amigo numa espécie de fascinação e, se não lhe ofereceu a sua casa [...] ofereceu-lhe em paga da sua sinceridade todos os seus serviços (p. 176).

Temos novamente o motivo da escuta que vai ao encontro do olhar voyeurista: a descrição fálica do italiano penetra na predisposta imaginação de Teodoro que, após atenta observação da viril e desmesurada genitália encoberta, provoca um aturdimento que, ambigualmente, debate-se entre o fascínio, a inveja e o desejo. Nadalini, responde ao Sr. Teodoro:

Não tenciono demorar-me já nesta capital mais de 3 dias; tenho já paga a minha passagem para o Rio de Janeiro, onde, segundo me informam, devo fazer uma fortuna colossal. Se o meu amigo, ainda que negociemos em fazendas muito diversas, entender que eu lhe posso ser lá de alguma utilidade, escreva-me e reconhecerá por experiência que eu não sou de menos préstimo, nem menos sólido para os homens, a quem aprecio, do que para as mulheres. É o Sr. Teodoro o primeiro, e o único ente do meu sexo, a quem me permito fazer igual confidência (p. 176-177).

Esta intervenção de Giovanni Nadalini – “Negociar diversas fazendas”, “eu lhe posso ser de utilidade”, “nem menos sólido para os homens, a quem aprecio, do que para as mulheres”, “único do meu sexo, a quem me permito fazer igual confidência” – lida a partir de um ângulo não heteronormativo, permite então perceber o perfil bissexual do prostituto que oferece os seus serviços ao português curioso de experimentar práticas homosse-

xuais. A narrativa é provocadora já que, partindo do motivo do falo desmesurado, evidencia e problematiza (não sem uma dose de humor) a ansiedade masculina pelo tamanho do pênis; uma ansiedade que, segundo a proposta lançada pelo texto, poderia camuflar pulsões homoeróticas. Assim, enfatizando a dimensão homoerótica deste conto, podemos observar como o Sr. Teodoro, após a interação com o prostituto italiano: [...] foi para o seu escritório com a cabeça tão pelos ares das estranhas coisas que ouvira [...] Quando se recolheu a jantar vinha preocupado, nervoso, não pode comer, meteu-se na cama com febre, teve delírio (p.177). Seja qual for o verdadeiro motivo, o encontro com o italiano do pênis superlativo desestabiliza profundamente o Sr. Teodoro que, delirando e atendido pela esposa, a cunhada e uma criada, ia: “sonhando acordado e em voz alta, repetia toda a história que o seu italiano lhe tinha deixado gravada na memória em caracteres de fogo; tanto batalhava naquilo que já se imaginava ser o próprio Nadalini” (p.177). A voz devassa “do seu italiano”, ressoa na memória de Teodoro, provocando-lhe, além do dito delírio, uma ereção superlativa que espanta a Jacinta, a sua esposa, que não consegue explicar o estranho estado do marido. A criada, intervém:

Aqui, minha rica ama, anda carta encoberta: o senhor naquele delírio está dizendo coisas que por força hão de ser verdadeiras, ainda que não pareçam; ouviu certamente contar lá por fora alguma ratice que lhe alvoroçou os espíritos; como é muito leal à senhora, não foi desafogar, como outros fazem, recozeram-se-lhe por dentro aquelas fezes e aí está porque ele diz e faz tudo aquilo (p. 178).

A interpretação da criada é interessante por vários motivos. Primeiramente, evidencia o poder da escuta libidinosa capaz de perturbar profundamente os sentidos, equiparando-se com outras rotas recetivas “potencialmente perigosas” (o olhar curioso, o

ato da leitura, *verbi gratia*). Depois, chama a atenção a afirmação “dizendo coisas que por força hão de ser verdadeiras”, ilustrando como, mediante um estado alterado da consciência, manifestam-se determinadas pulsões, neste caso, de índole (homos)sexual. E, finalmente, podemos ainda assinalar a observação que afirma que tudo aquilo que não é devidamente canalizado ou vivenciado, acaba por revelar-se de maneira insana, trasladando esta hipótese ao plano sexual. A criada, aconselha à patroa “curar” o marido através da atividade sexual: “Vá a senhora, meta-se com ele na cama, aplique-lhe o emplastro emoliente que Deus lhe deu, faça-o suar e dormir, e verá como amanhã está bom (p.178). Assim, a tensão sexual do Sr. Teodoro é tratada e o sexo heterossexual sugere-se como a cura adequada para sarar esse estado de perturbação cuja origem, não se entende muito bem. É pertinente, então, apontar a maneira como o texto joga constantemente com os limites do (hétero)normativo, movimentado, planos de significância encontrados que, contraditoriamente, sugerem e desviam um potencial homoerótico latente.

Neste conto, a curiosidade figura enquanto elemento-chave que movimenta as ações principais das personagens e, simultaneamente, possibilita a representação de planos, cenários e circunstâncias de natureza sexual. É assim que, motivadas pela curiosidade, as três mulheres envolvidas na história (Jacinta, a esposa de Teodoro; Ifigénia, a irmã de Jacinta; e Escolástica, a criada) decidem corroborar se as informações dadas pelo Sr. Teodoro no seu acometimento delirante, são verdadeiras ou não. Aproveitam uma viagem do Sr. Teodoro para visitarem o palacete alugado pelo italiano onde, ajudado por uma porteira e um belo moço francês, oferece espetáculos eróticos dirigidos às damas curiosas dispostas a pagarem para apreciar o seu hiperbólico membro. Jacinta, Ifigénia e Escolástica, encontram o palacete; a criada fica na porta; Jacinta e Ifigénia, pagam a entrada e, conduzidas pelo atraente jovem francês, nu e mascarado de deus Cupido, assistem ao espe-

táculo: no meio de uma gruta, reclinado e de meio perfil, aparece o italiano disfarçado de deus Pã, mostrando galhardamente a sua descomunal ferramenta de trabalho:

Imaginem uma pomposa maçã de Hércules, de marfim lustroso, tinta cor de carne, de palmo e meio de altura, polegada e meia de diâmetro, roliça como uma coluna, direita como um mastro, tendo por capitel uma enorme cabeça cor de fogo e a seus pés um suculento pêsego, bem fendido em dois, todo envolvido numa crespa lanugem de ouro, que mais acima avultava já em espessura basta do mesmo metal; a arte havia ajudado ali algum tanto a natureza; um finíssimo pó de ouro refulgia, semeado com profusão por toda aquela mata loira que o ferro tinha tido o cuidado de frisar em anéis e de que se exalava, eflúvios de levantar os espíritos (p. 183-184).

As irmãs, entregam-se ávidas ao espetáculo sensitivo oferecido pelos dois homens mascarados de divindades greco-latinas. Extremamente excitadas, mantêm relações sexuais com o formoso Cupido, reservando, para outro momento, o trato sexual com o italiano. No dia a seguir, contratado pela esposa do seu novo amigo, Giovanni Nadalini aparece no domicílio do Sr. Teodoro para oferecer os seus serviços sexuais às mulheres da casa. Após manter vigoroso coito com Jacinta, com a jovem Ifigénia e inclusive, com a velha criada, ao sair do prédio, Nadalini encontra-se com o Sr. Teodoro que, antes do previsto, voltava da sua viagem: “Agora mesmo venho eu de ganhar 14 mil réis, por umas felicidades que Vossa Mercê compraria pelo dobro aos olhos fechados” (p. 187), gaba-se diante do esposo traído. O italiano começa a dar detalhes do encontro, o Sr. Teodoro percebe que foi na sua casa onde esteve o prostituto e decide dissimular, para assim, obter mais informações. Nadalini continua a dar-lhe detalhes, primeiro, referentes ao intercâmbio sexual que teve com Jacinta; depois, com a jovem

Ifigénia e, finalmente, com a criada: “Ah! O Sr. de mais a mais tem muitas forças; tem tudo em seu favor” (p.188), exclama o Sr. Teodoro; o italiano replica: “Sem dúvida; forças para as mulheres e forças para os homens, o que não deixa de ser uma grande vantagem, porque às vezes, nestas aventuras, pode-se encontrar um bruto intolerante” (p. 188).

Chama novamente a atenção a formulação ambígua que se presta para entender, numa primeira instância, a predisposição bissexual do italiano que lhe permite atender clientes de ambos os sexos; uma possibilidade que, logo a seguir, é (hétero) normativizada com o complemento da frase que assegura que forças não lhe faltam, para defender-se de qualquer marido ciumento ou de algum homem intolerante com a sua profissão. O que interessa observar é a utilização que o texto faz do conceito de “força”, conceito que não só faz referência à potência sexual do machão italiano, também, de maneira eufêmica, situa o desenvolvimento de práticas homossexuais. Aliás, esta hipótese é reforçada (após a esmiuçada descrição dos atos acontecidos na casa) quando o italiano interrompe a narração para dizer: “E agora, meu amigo, há de me dar licença que sou esperado noutra parte” (p.189); respondendo então o Sr. Teodoro: “Tenha paciência, tenha paciência [...] peço que se torne a subir para ver se me pode fazer o mesmo a mim, que sou já o único folgo vivo de toda a família que não recebeu a sua prenda” (p.189). Eis novamente a ambiguidade retórica, que permite ler a intervenção conclusiva de Teodoro desde uma perspectiva (hétero)normativa ou homoerótica: o marido traído e furioso desvenda subitamente a situação ou então, excitado pelas descrições do prostituto, decide experimentar o sexo homossexual.

Sóror Cecília, a salaz narradora deste conto, finaliza aqui a sua intervenção. Não obstante, antes de continuar com a seguinte história da noite, Sóror Virgínia (a próxima interveniente), comenta: “O que eu tomara que D. Cecília nos explicasse é como se

vieram a saber todas aquelas miudezas. Tudo o que se passou entre os dois homens já eu vejo que foi, como ela nos deu a entender” (p.190). Assim, sublinha-se como, novamente, a anfibolia de base que sustenta, de maneira paralela, duas retóricas licenciosas (uma heterossexual, outra homossexual), é reforçada pelo comentário da ouvinte: “Tudo o que se passou entre os dois homens já eu vejo que foi, como ela nos deu a entender”. O facto é que, “aquilo que se passou entre os dois homens”, dependerá então exclusivamente da malícia do leitor que pode homossexualizar ou heterossexualizar a conclusão desta história de teor fálico. Finalmente, e voltando ao motivo da escuta libidinosa associada à “poética da fofoca”, outro elemento importante a salientar seria o anotado a seguir. Sórora Virgínia, menciona o seguinte a propósito da história recém-ouvida contada por sórora Cecília:

[...] o negociante mesmo quem contou ao irmão da nossa amiga; este, a sua mulher, e esta a sua cunhada, de cuja boca o acabamos de receber; mas o que o Sr. Teodoro não podia ter narrado, e com tantas circunstâncias foi, se me não engano, o que as duas damas, ou as três fizeram durante a sua ausência (p.190).

Sórora Cecília responde: “Minha cunhada Maria José, era tão íntima com D. Jacinta e D. Ifigénia como seu marido, meu irmão, com Teodoro; foram elas próprias que lhe completaram a história, de que ele não sabia senão a metade” (p.190). Repare-se assim, novamente, como o suposto filtrado de informação, associado à supracitada “poética da fofoca” de cariz sexual, permite observar a superposição de planos narrato-auditivos que sustentam o material ficcional contido na história e que dialoga, ativamente, com a escuta erótica, curiosa e indiscreta do olho-ouvido receptor.

“ESTAVA ARDENDO COM O ENDIABRADO CHOURIÇO”: SUTIL HOMOEROTISMO GUSTATIVO

Como exposto, o homoerotismo presente no conto fálico narrado por sóror Cecília, articula-se a partir de um jogo retórico ambíguo e rico em entrelinhas, que movimenta planos de significação simultâneos. Nesta mesma linha, podemos ainda encontrar mais um conto que, segundo se observa, apresenta elementos homoeróticos. Trata-se da história narrada por Sóror Clara intitulada “O cabide”, uma releitura do sexto conto da jornada nona, do *Decameron* de Giovanni Boccaccio. Teotónio, casado com Felizarda e pai de Gertrudes, taberneiro e proprietário de uma modesta casa situada perto de Coimbra, vê-se obrigado, pelo mau tempo, a hospedar dois estudantes da Universidade de Coimbra, Felisberto (rapaz fidalgo, filho de um capitão-mor compadre do humilde Sr. Teotónio) e Ricardo, amigo de Felisberto. A atração mútua entre Felisberto e Gertrudes é aquilo que motiva, aproveitando e pretextando ainda o mau tempo, a paragem dos dois jovens na taverna do Sr. Teotónio que, pelo seu tamanho reduzido, não tinha condições para hospedar pessoas. Contrariado e comprometido com a situação, o Sr. Teotónio oferece então um jantar aos jovens fidalgos e uma das duas camas disponíveis no único quarto existente na casa; assim, ele e a sua esposa dormem numa das camas, Felisberto e Ricardo na outra, e a jovem Gertrudes num catre improvisado no chão. Após ter a certeza de que todos os presentes dormem, e aproveitando a obscuridade absoluta, Felisberto sai da cama e vai deitar-se com a Gertrudes que estava à sua espera, para assim, ter relações sexuais com ela. Entretanto, Ricardo desce à cozinha para beber água, mas antes, move de lugar um cabide colocado nos pés da sua cama com o qual dá-se um golpe, colocando-o ao pé da cama do casal da casa e evitando assim a queda do objeto e o inevitável estrondo que, com certeza, acordaria aos dormentes. Ricardo deixa mal pousado o cântaro da água, volta ao quarto e o

pote cai, e ao cair, acorda Felizarda que, quando volta ao quarto após ter descido à cozinha para ver o acontecido, confundida pelo cabide mudado de sítio, entra na cama de Ricardo e acaba por ter relações sexuais com o jovem hóspede. Felisberto, após ter sexo durante uma boa parte da noite com a filha do taberneiro, confundido também pelo cabide, deita-se na cama onde o Sr. Teotónio dorme e, pensando que se trata do Ricardo, começa a contar todas as coisas feitas com a Gertrudes. Furibundo, o pai ultrajado acorda aos berros, porém, Ricardo percebe o acontecido e, enquanto Felizarda vai rapidamente a deitar-se junto da filha, faz crer ao Sr. Teotónio que tudo o dito pelo imprudente Felisberto são fantasias provocadas pelo abundante vinho que acompanhou o jantar. Felizarda corrobora que a confusão é, de facto, um equívoco, dado que ela, por precaução e antecipando as desconfianças do marido, foi deitar-se ao lado da filha. O taberneiro acredita na história e é assim que o conto finaliza.

Feita assim uma breve resenha da história contada por sóror Clara, gostaria de centrar-me na observação dos elementos sensoriais movimentados neste conto. Por exemplo, podem ser anotadas referências auditivas, associadas à meteorologia, que situam e ambientam o desenvolver da história:

O vendeiro, que estava manso e pacífico, entre as duas fiandeiras, ao lumaréu da sua cozinha térrea a sentir assobiar por fora o vento e ferver ao pé de si a sua ceia (p. 75); [...] uma bâtega de granizo, que veio açoitar de improviso portas e janelas, ao mesmo tempo que lá por cima da chaminé, bramia o vento com uma trovoadas (p. 76-77); [...] tudo estava em trevas; Teotónio roncava deveras; os estudantes faziam outro tanto por disfarce; a tempestade, chegada ao maior auge, estrugiu tudo com estrondo da chuva, do pedrisco e dos furacões (p. 80).

O cenário sonoro é ainda enriquecido pelas menções dos momentos eróticos que, devido à total carência de luz na qual este

episódio galante acontece, destacam-se pela não-visibilidade. Assim, dando um exemplo, pode-se citar o momento onde Felizardo aguarda a altura adequada para ir ter com Gertrudes:

Batia-lhe o coração naquelas amorosas incertezas quando ouviu descalçar uns tamanquinhos no fundo da escada, os degraus rangerem pisadas ao leve, o rugir de uma saia de sirguilha a roçar pela parede, vir-se avizinando e enfim à porta do quarto, um suspiro logo à nascença sufocado (p. 79-80).

A marcada ambientação sonora, apresenta-se ao lado de outros elementos sensórios que, por exemplo, e no caso concreto de menções gustativas, sustentam uma parte do erotismo proposto pela história, ou mais concretamente, e segundo se observa, de um subtil homoerotismo. O “ingrediente-chave” que possibilita esta leitura, é o chouriço que as personagens jantam naquela noite de tormenta. Aliás, trata-se de facto do elemento que, indiretamente, provoca uma parte dos contatos sexuais ocorridos e o subsequente equívoco que compromete todas as personagens envolvidas nas trocas sexuais. De maneira discreta, embora constante, o chouriço é mencionado ao longo da história:

Compadre Teotónio que estava despendurando da cana do fumeiro dois chouriços para se frigirem com uns ovos [...] — Pois senhores, —disse ele, sacudindo pausadamente os chouriços (p.77); os chouriços eram picantes, o vinho de escorregar (p.78).

A impressão que dá é que o texto, de maneira camuflada, propõe a referência gustativa do chouriço enquanto elemento afrodisíaco e imagem fálica que, como já dito, para além de provocar o conflito central da história, sugere uma pulsão homoerótica existente na personagem de Ricardo, eventualmente atraído pelo amigo Felisberto. Devido às circunstâncias, dá-se a possibilidade de que os dois amigos pernoitem juntos na mesma cama: “Nós re-

almente, Sr. Doutor, não temos senão este casarão aqui por cima, com duas camas; a minha e do meu homem, e a desta cachopa; cedemos-lhe essa, se estão resolvidos a dormir juntos e curtir uma noite ruim” (p.77-78), propõe dona Felizarda. A partilha do mesmo leito entre os dois amigos, vê-se alterada devido aos planos elaborados entre Felisberto e Gertrudes, assim:

Enquanto na caminha do chão se passavam aquelas coisas e no leito da esquerda se dormia à regala-da, o pobre Ricardo, na sua cama sécia, não podia pregar olhos; adivinhem porquê? Por causa da sede em que estava ardendo com o endiabrado chouriço ... Já não podia resistir (p. 81).

O parágrafo é sugestivo. Ricardo sabe e escuta o que está acontecendo entre o amigo e a moça, enquanto “arde da sede provocada pelo endiabrado chouriço”, pelo que (pontos suspensivos) “já não podia resistir”. Desta maneira, é possível assinalar, com base na alusão gustativa do tão mencionado chouriço, ainda, símbolo fálico, uma orientação homoerótica que acaba por não ser desenvolvida. Ricardo, atormentado pela sede, levanta-se à procura de água e o cântaro cai após ele voltar ao quarto. O estrondo acorda a Felizarda que depois, por engano, entra na cama do jovem. Já previamente excitado, ele acaba por manter relações sexuais com a esposa do taberneiro que, pensando tratar-se do seu marido: “Todos aqueles excessos, atribuí-a ela ao picante chouriço” (p.83). Assim, no possível plano de significância não heteronormativa, temos o picante chouriço (entenda-se o desejo não satisfeito pelo pênis de Felisberto) como aquela coisa que motiva “os excessos”; ações que, frustradas e canalizadas através da cópula heterossexual, suprem aquilo que, possivelmente, Ricardo realmente desejava: “dormir com o amigo e curtir uma noite ruim”.

Aqui, é possível especular relativamente ao significado que o verbo “curtir” poderia apresentar neste contexto. Segundo o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, entre as várias acepções

registadas do verbo “curtir”, anota o sentido figurado de “suportar sofrimento ou situação penosa”; um uso que vários dos antigos dicionários de língua portuguesa também registam (Bluteau, 1712-1721; Silva, 1789; Pinto, 1832; Vieira, 1873; Aulete, 1881, Figueiredo, 1899). Num primeiro grau de leitura, tudo indica que é esta a acepção que o texto refere. Porém, existem outras acepções registadas no Priberam que, embora não mencionadas nos dicionários contemporâneos da obra que me ocupa, merecem ser mencionadas: “Sentir prazer ou satisfação por; gostar muito de”; “Estar despreocupado, em ambiente relaxante ou divertido”; e ainda, “Trocar carícias sexuais”. O significado prazeroso, de gozo e desfrute, também é documentado pelo *Dicionário InFormal da Língua Portuguesa*: “Aproveitar, tirar proveito ou vantagem, geralmente de alguma coisa boa, legal, interessante ou lucrativa; gostar, adorar, ver, ouvir”; pelo Dicionário etimológico da língua portuguesa de Antônio Geraldo da Cunha (2012): “Gíria. Gozar, desfrutar, deleitar-se (p.156). De origem controvertida”; e ainda, pelo Dicionário de calão e expressões idiomáticas portuguesas de José João Almeida (2019): “divertir-se, gozar à brava” (p. 50).

Considerando o anterior, seria então pertinente mencionar o uso coloquial do verbo “curtir” em Portugal (equivalente ao verbo “ficar” no Brasil) que, como anotado no Priberam, refere a troca de carícias efêmeras de tipo sexual, e inclusive, de natureza lúdica. Embora, e como já advertido, as fontes lexicográficas contemporâneas dos *Serões do Convento* não fazem menção desta acepção (ou de alguma outra que remeta à ideia de prazer e/ou diversão), não impossibilita que, eventualmente, o significado já existia na segunda metade do século XIX nas falas coloquiais luso-brasileiras.⁵ Independentemente desta especulação, e enfatizando

5 Embora a acepção do verbo “curtir” que refere uma dimensão sexual trata-se de um significado alheio à época em questão (atendendo as fontes lexicográficas coevas anotadas), sublinha-se aqui uma possibilidade de leitura à margem do rigor das interpretações histórica-

os diferentes elementos sensitivos que animam o sentido pornográfico do texto, o que interessa é a maneira como, neste conto em particular, através da evocação gustativa ligada a um mecanismo metafórico, o texto autoriza a interpretação de um subtil homoerotismo masculino que, mantendo-se nos limites do heteronormativo, não é desenvolvido. Destarte, no “Cabide”, o sentido do gosto toma um protagonismo mediante dois elementos que possibilitam a resolução e o conflito da história: o vinho e o chouriço. Como anteriormente anunciado, após ouvir os luxuriosos e indiscretos comentários de Felisberto, o Sr. Teotónio acorda furioso. Ricardo, que percebe de imediato o acontecido, intervém:

—Que é isto aqui? —bradou ele. — Maldito vinho que tu tens! Bem fazia que como os olhos sinal à mesa para que não bebesse tanto! É sabido! Em te marinhando as fumaças à cabeça, dizes coisas e gabas-te de tolices que nunca foram, nem podiam ser! Estamos como naquela noite em que foste preso em Coimbra, pelos verdeais por andares nu, pela rua, a berrar como um borracho que és, que vinhas de Lorrão de desonrar a abadessa! (p. 85).

O vinho, permite assim, justificar a conduta temerária do imprudente jovem, resgatado pelo engenho do amigo. Uma manobra secundada pela senhora Felizarda:

—T’arrenego, inimigo! — exclamou ela, —bem podes pedir perdão à pobre criança do testemunho! Eu, já para evitar as tuas desconfianças despropostas, vim ficar com ela e não a deixei toda a santíssima noite. Escangalharam-lhe tanto o tal mea-

mente informadas. Interessa então a exploração, deliberadamente anacrónica, que uma sensibilidade do século XXI faz com o intuito de, por exemplo, situar uma possível dimensão não heteronormativa latente no espaço textual. Sobre interpretação e anacronismo ver Didi-Huberman (2000), entre outros.

lheiro, que dizes, como a mim! O Sr. Felisberto, já se vê que tem mau vinho; mas tu também não tens muito bom. Chouriço com ovos! ... Eu te juro que se não torna a cear nesta casa (p. 85).

Cear chouriço com ovos. Imagem e evocação culinária, altamente apelativa. Desta forma, neste conto, evidenciam-se mais uma vez as diferentes mecânicas retóricas associadas à exploração constante de elementos de índole sensorial, com o intuito de criar espaços vários de significação erótica. Assim, *Os Serões do Convento*, propõe-se em qualidade de “laboratório dos sentidos”, convidativo e rico em “ratices que alvoroçam os sentidos”.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, José João. *Dicionário de calão e expressões idiomáticas*. Lisboa: Guerra & Paz, 2019.
- AULETE, Francisco Júlio de Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881.
- AZEVEDO, Natanael Duarte de. Pelo buraco da fechadura: autores e obras da literatura pornográfica luso-brasileiros (1890-1912). *Soletras*, n. 34, 2017, p. 354-377.
- AZEVEDO, Natanael Duarte de; JÚNIOR, José Temístocle Ferreira. Trajetórias pornográficas: a literatura luso-brasileira por meio de livros e jornais. *Raído*, v.11, n. 26, 2017, p. 127-145.
- BLUTEAU, Rafael. *Vocabulário português e latino*. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1721.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.
- DANTAS, Júlio. *O amor em Portugal no século XVIII*. Porto: Livraria Chardon, 1916.

Dicionário InFormal da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/>

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/>

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Paris: Les éditions de Minuit, 2000.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870- 1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

EL FAR, Alessandra. Crítica social e idéias médicas nos excessos do desejo: uma análise dos “romances para homens” de finais do século XIX e inícios do XX. *Cadernos Pagu*, v. 28, 2007, p. 285-312.

FIGUEIREDO, Cândido de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Editora Tavares Cardoso & Irmão, 1899.

GOULEMOT, Jean-Marie. *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*. Paris: Minerve, 1994.

LUGARINHO, Mário César; MAIA, Helder Thiago. Prefácio: Litera(mão): *Os serões do convento* de José Feliciano de Castilho. In: M. L. (José Feliciano de Castilho). *Os serões do convento*. Lisboa: Index, 2018, p. V-XVI.

MATTOSO, José (org.) *História da vida privada em Portugal – Volume 2: Idade moderna*. Lisboa: Temas e Debates, 2011.

MENDES, Leonardo. “Livros para Homens”: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. *Cadernos do IL*, n. 53, 2017, p. 173-191.

M. L. (José Feliciano de Castilho). *Os serões do convento*. Lisboa: Index, 2018.

PINTO, Luiz Maria da Silva. *Dicionário da Língua Brasileira*. Ouro Preto: Tipografia de Silva, 1832.

SILVA, António de Moraes. *Dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Simão Tadeu Ferreira, 1789.

VIEIRA, Domingos. *Tesouro da Língua Portuguesa*. Porto: Ernesto Chandron e Bartolomeu de Moraes, 1873.

Capítulo 3

Oásis sexual e representatividade de guerrilha: a subversão de espaços eclesiásticos em *Saturnino, porteiro dos frades bentos e Os serões do convento*

Igor Mateus Alves Rodrigues

Quando as coisas estão soltas, você consegue distinguir as bichas dos homens. Os homens usam cinza, e as bichas usam todas as outras cores. Quando as coisas estão apertadas, as bichas guardam todas as outras cores nos armários e desaparecem no cinza dos homens, conhecidas apenas umas pelas outras, e esperam (*The Faggots and Their Friends Between Revolutions* – Tradução nossa).

INTRODUÇÃO

Poucas palavras ou conceitos instigam reações tão fortes e diversas (da atração à repulsa) através da mera menção como “pornografia”. Desde suas origens, entre os séculos XVII e XVIII (Hunt, 1999), ela nunca esteve em posição favorável ou privilegiada pelas convenções morais. Considerada uma prática rebaixada, imoral e de baixo valor artístico – quando se apontou algum valor –,

a pornografia foi constantemente condenada pelas camadas mais conservadoras da sociedade (El Far, 2004). Em diversas ocasiões, em contextos e países variados, foi alvo de perseguições da Igreja e do Estado (Galves; Abreu, 2007). Em alguns locais do mundo, continua sendo perseguida e combatida.. Protestos e objeções de cunho moral contra produções pornográficas, sejam audiovisuais ou literárias, ocorrem até hoje. Tão controverso é o tópico que até mesmo grupos que se identificam como progressistas em relação à sexualidade humana abordam a questão da pornografia com certo receio – isso quando não simplesmente a rechaçam como um todo.

Vê-se, então, como o desconforto causado pela pornografia permeia todas as camadas da sociedade. Isso é particularmente perceptível quando se nota que certos argumentos antipornografia utilizados por grupos críticos do *status quo* são os mesmos há muito utilizados pela Igreja e membros mais conservadores da sociedade. Alguns exemplos desse fenômeno são: movimentos feministas que, já na década de 70, apontavam a pornografia como contribuidora da objetificação e degradação do gênero feminino, poluindo a percepção que os homens têm das mulheres (até mesmo Ted Bundy, o infame assassino em série dessa época, chegou a fazer uso de argumento similar em sua defesa); e alegações de cunho medicalista presentes na retórica do movimento antipornografia (balaio de gato com feministas, *queers*, conservadores, etc., cada um com sua abordagem e perspectiva) que advertem sobre a má influência da pornografia no desenvolvimento sexual do indivíduo, podendo levar ao vício, causar impotência, tornar os sujeitos incapazes de manter relacionamentos saudáveis etc. Sejam essas alegações verdadeiras ou não, há de se admitir que, vez ou outra, o tom de tais argumentos quase se iguala ao de um manual médico do século XIX (Dos Santos, 2015).

Apesar dos ataques contínuos e da resistência feroz (ou por causa deles), a literatura pornográfica obteve grande sucesso desde sua alvorada, quando suas produções ainda refletiam o significado

etimológico da palavra “pornografia”, ou seja, “escritos (ou histórias) sobre prostitutas” (Darnton, 1996). Redigidos na maioria em forma de relatos memorialísticos em primeira pessoa, os romances licenciosos surgiram como supostos relatos autobiográficos de prostitutas, nos quais contavam sobre suas experiências sexuais, despertando o prazer do leitor e atizando suas vontades com as peripécias sexuais. Logo, como é de costume neste gênero, a diversidade de temas e tipos sociais começou a aparecer nas histórias pornográficas, com a temática religiosa ganhando destaque. Bem, na verdade, talvez não exatamente religiosa, mas antirreligiosa e antieclesiástica.

Frutos do sentimento antieclesiástico que se espalhou na época do Iluminismo e continuou a crescer no século XIX (Peakman, 2003), as freiras, os padres, as noviças, os bispos, as penitentes ou os fiéis em confissão – em suma, todas as figuras do clero e/ou relacionadas a ele e seus espaços –, passaram a aparecer como personagens de histórias recheadas de lascívia. Mais do que fruto do fetiche por indumentárias religiosas e pelo sexo com indivíduos castos, essas narrativas eram um ataque direto às instituições religiosas, especificamente à Igreja Católica. Como coloca El Far (2004, p. 230–231):

Ao lado das obras pornográficas, que criavam uma atmosfera de devassidão no clero, surgiram livros que evocavam escândalos ocorridos nos mosteiros, solapando a legitimidade dessas instituições. Alertavam também os pais e educadores sobre os perigos da má educação recebida pelos jovens nos internatos e conventos, tendo em vista que esses locais congregavam um contingente de homens e mulheres renegados pela família e sem oportunidades sociais no mundo laico. Usavam o hábito não pela crença em deus, mas sim por terem sido vítimas de um destino infeliz. Assim, os autores dessas obras, sob diferentes pontos de vista e estilos narrativos, ressaltavam as supostas fraquezas e faltas

cometidas pelos eclesiásticos, conferindo força às reformas liberais que prosseguiram com o confisco de bens de várias ordens religiosas.

É desse contexto social e dessa cultura pornográfica que se originaram as duas obras que serão estudadas neste trabalho: *Saturnino, porteiro dos frades bentos* (1842), primeira tradução anônima para o português de *Histoire de Dom Bougre, Portier des Chartreux* (1741), atribuído ao escritor francês Jean-Charles Gervaise de Latouche; e *Os serões do convento* (1862), de M. L., pseudônimo do escritor português António Feliciano de Castilho. As duas obras foram publicadas em Portugal em meados do século XIX. Importante frisar, no entanto, uma diferença de tom entre as obras: enquanto *Saturnino*, por ser a tradução de uma obra escrita no ápice do sentimento antieclesiástico iluminista, funciona como uma crítica mordaz às figuras religiosas, em especial às masculinas como frades e bispos, *Os serões do convento*, escrita no século XIX, apresenta um tom consideravelmente mais leve e mais interessado em narrar as diversões de algumas freiras do que denunciar as falhas e hipocrisias da Igreja. O livro de M. L. está mais próximo do que *Saturnino, porteiro dos frades bentos* do sentido moderno da pornografia como um fim em si mesma (Hunt, 1999).

Críticas religiosas à parte, já indicadas desde os títulos das obras, há um efeito, provavelmente colateral e não intencionado pelos autores, derivado da subversão dos espaços sacros que constituem estas histórias de frades iníquos e freiras voluptuosas: a criação, dentro do universo literário, de espaços relativamente seguros de manifestação e exploração de identidades e atividades fora da heteronormatividade e do que hoje denominamos cisgenderidade. Ironicamente, esses espaços ficcionais foram construídos (ou imaginados) dentro de monastérios, conventos, celas monásticas, igrejas e confessionários, ou seja, dentro da instituição que era o principal agente da repressão e do controle dos corpos naquela sociedade, autora de tentativas perniciosas de regularização

do comportamento humano na época da criação dessas histórias.

Apesar dessa relação, aparentemente, antitética entre religião e liberdade sexual, não é impossível imaginar que um(a) leitor(a) *queer* poderia ter apreendido, através desses textos pornográficos, a representação, mesmo que em curtas passagens e nas entrelinhas, de um espaço eclesiástico acolhedor a todas as sexualidades e modos de vida, não importa o quão paradoxal fosse o conceito. A esse fenômeno literário, isto é, a apropriação subversiva do ambiente clerical, denominar-se-á, ao longo deste artigo de “representatividade de guerrilha”.

Assim sendo, e ciente do anacronismo do uso de termos como gays, cisgênero, *queers* etc. para referir-se a personagens e contextos que precedem tal vocabulário e categorias mentais, este artigo se propõe a apontar como a literatura pornográfica, ou os chamados “livros para homens” no século XIX (Mendes, 2017), criavam um espaço de liberdade de exploração e, quiçá, organização de comunidades homoafetivas em pequenos oásis que podem ou não ter existido no passado, mas aparecem na pornografia. Mais do que denúncia ou puro divertimento, os “livros para homens” podem ser vistos como documentos de vivências *queers* do passado através da ficcionalização de eventos, gostos e afetos, que foram se acumulando e sedimentando no imaginário popular como formas reconhecíveis de existência *queer* – uma hipótese que merece ser explorada em estudos futuros.

OÁSIS SEXUAL E “REPRESENTATIVIDADE DE GUERRILHA”

Antes de se iniciar uma análise mais profunda das obras pornográficas selecionadas para este artigo faz-se necessário, porém, a fim de maior esclarecimento sobre o que se espera exprimir com o uso de duas expressões cunhadas para presente texto: “oásis sexual” e “representatividade de guerrilha”. O primeiro não deve ser de difícil compreensão: ele se refere ao ambiente fantasioso, presente em todas as obras pornográficas, onde, em se tratando de sexo, tudo é possível

a qualquer momento. No entanto, ainda que seja uma construção comum na imagética erótica, cunha-se, aqui, o termo “oásis sexual” especificamente para descrever a ambientação dos dois livros aqui analisados. Isto deve-se à natureza especial da espacialidade dessas narrativas, isto é, por elas se passarem em conventos.

Dada o histórico da Igreja Católica no combate à sexualidade humana, a primeira relação mental que alguém faria entre a Igreja e práticas como sexo gay e lésbico, orgias e discussões livres sobre tudo que envolve o desejo e as melhores formas de satisfazê-lo, provavelmente seria uma de opressão, proibição e perseguição, não de incentivo entusiasmado desses atos. E é aí que a literatura pornográfica consegue um dos seus maiores feitos: a subversão das expectativas e a consequente mudança do sentimento de medo, proveniente da ideia de pecado e anormalidade, em uma fonte de fantasia e excitação. O espaço de contemplação e de aproximação com o divino torna-se o templo da carne, livre de todas as amarras sociais e pronto para encarar e quebrar uma série de tabus. No coração do deserto de opressão sexual, personagens *queers* criam seu oásis de prazeres.

Arelada ao “oásis sexual”, e em decorrência dele, está a “representatividade de guerrilha”. Esse nome, que pode parecer bobo, é uma referência à natureza provavelmente inesperada do sentimento de representatividade e identificação que poderia ocorrer (e, quiçá, ocorreu) durante a leitura por um indivíduo *queer* das obras aqui discutidas.

A visão do cidadão do século XXI sobre a vida de pessoas que não se encaixavam nos moldes cis-heteronormativos das sociedades dos séculos passados pode ser um tanto limitada, então não é incomum a crença de que todo indivíduo *queer* vivia nas sombras, assustado demais até para formar uma comunidade, o medo de ser descoberto impedindo uma vida plena. Essa visão, talvez seja desnecessário dizer, não é exatamente condizente com

a realidade.¹ Até mesmo em épocas bem distantes de nós, como a Idade Média, se podem encontrar exemplos de organização de pequenas comunidades de sujeitos LGBT.

Saindo do eixo Europa e dando uma rápida olhada para o mundo árabe, podemos encontrar relatos que tratam com bastante naturalidade o lesbianismo, por exemplo.

[...] as mulheres que se relacionavam homoafetivamente são representadas como parte de uma cultura própria. O autor refere-se a elas como “as graciosas” e narra os signos que diversas mulheres engajadas no *sahq*² costumavam portar. Era frequente entre elas o uso excessivo do perfume, mais do que qualquer outra mulher, a limpeza das roupas e a preocupação com a qualidade e beleza dos móveis de casa e da comida [...]

Além da vestimenta, Ahmad al-Tifasi narra a existência de espaços onde essas mulheres se encontravam para ensinar umas às outras as artes da sedução. Nessas reuniões, elas discutiam as melhores formas de gemer, de se portar de forma elegante e seduzir a companheira. Essas mulheres se entendiam como parte de um grupo social específico, que rejeitava a companhia do homem. Em um trecho da obra, em que é apresentado o depoimento de Warda, uma dessas mulheres engajadas no *sahq*, percebe-se a existência de práticas estabelecidas dentro do grupo, afinal ela narra a partir do uso da primeira pessoa do plural a forma idealizada de se relacionar com outras mulheres. Apesar de não ser possível afirmar isso apenas a partir da análise da obra de Ahmad al-Tifasi, há elementos que colaboram com a noção de que, dentro da cultura muçulmana medieval, as relações homoafetivas fe-

1 Ver o capítulo de Fernando Curopos neste volume.

2 N.A: *Sahq* é uma palavra que indica o ato de atrito, o esfregar uma coisa na outra. Poderíamos traduzir como tribadismo, neste contexto (Rosa; Bauer, 2021).

mininas eram mais do que uma condição médica, uma vez que também estavam relacionadas com a formação de um grupo social específico, com regras próprias [Amer, 2011]³ (Rosa; Bauer, 2021, p. 13).

A organização de comunidades de indivíduos que compartilhassem das mesmas preferências sexuais, então, não é uma invenção moderna. Pode ser, no entanto, que essa organização tenha se intensificado no século XIX por uma série de motivos. Entre eles estava a patologização das sexualidades vistas como desvios de comportamento, pois patologizar algo que antes era entendido apenas como prática sexual, significava essencializar as preferências sexuais. Em outras palavras, o sujeito é classificado não mais pelos seus atos, mas por seus desejos. Nasce o homossexual (Foucault, 1988).

O fato é: a representatividade, a possibilidade de identificação para a pessoa LGBT, está lá nas páginas de um livro que, assim como o cidadão *queer*, não tem lugar na sociedade de respeito. O homossexual, mesmo que não encontre outros como ele facilmente, pode achar uma promessa de comunidade e liberdade dentro das páginas de um “livro para homens”, livros escritos e voltados para homens não como ele, mas para homens heterossexuais e cisgêneros e, com certeza, não para mulheres (não que isso as impedisse). Assim, o gay, a bicha, o sapatão, o bissexual etc., todas as identidades que eram constantemente marginalizadas, aparecem sem aviso, tal como guerrilheiros saindo de supetão de seus esconderijos e emboscando o pelotão inimigo, cujo poderio militar nada consegue frente à guerrilha e acaba perdendo sempre para aqueles que, pacientes, se escondem, esperam e sobrevivem para lutar mais um dia.

3 AMER, Sahar. Crossing social and cultural borders: Jean Renart's Escoufle and the traditions of Zarf, Jawaris and Qaynas in the Islamicate World. IN: _____. *Crossing Borders: love between women in medieval french and arabic literatures*. University of Pennsylvania Press, 2011.

IGREJA, ESTADO E SEXUALIDADE

Assim como mencionado no segmento anterior, há uma forte subversão de expectativas ao unir-se a imagética de espaços eclesiásticos com a ideia de liberdade sexual sem fronteiras. Para que se entenda o quão forte é essa subversão e o porquê, é preciso que se revise a relação construída ao longo dos séculos entre Igreja, Estado e sexualidade; sendo a Igreja o componente de maior peso. Como sabemos, por muito tempo, a Igreja foi a principal ferramenta social de controle dos corpos nos reinos europeus e suas colônias, isto é, era ela que definia o que eram comportamentos aceitáveis e saudáveis e quais eram os desvios. Tal controle era extenso e, ao contrário do que muitos pensam, não se restringia a execrar comportamentos homossexuais e perseguir seus praticantes, mas também reprimia toda e qualquer conduta sexual que não fosse voltada para a reprodução e/ou não ocorresse sob o véu do matrimônio. Como explica Foucault (1988, p. 37):

O sexo dos cônjuges era sobrecarregado de regras e recomendações. A relação matrimonial era o foco mais intenso das constrictões; era sobretudo dela que se falava; mais do que qualquer outra tinha que ser confessada em detalhes. Estava sob estreita vigilância: se estivesse em falta, isto tinha que ser mostrado e demonstrado diante de testemunha. O “resto” permanecia muito mais confuso: atenciosos para a incerteza do status da “sodomia” ou a indiferença diante da sexualidade das crianças.

Desnecessário, então, dizer que o esperado dos membros do clero era o cumprimento integral das regras relativas ao sexo. Na verdade, esperava-se, e ainda se espera, que eles fossem além do comprometimento do cidadão comum e se abstivessem completamente de qualquer vida sexualmente ativa. O imaginário popular, contudo, muitas vezes criava imagens completamente opostas às regras estabelecidas, como veremos mais à frente.

O Estado, obviamente, também tinha participação nesse cerceamento da diversidade de identidades e práticas sexuais fora do escopo normativo, às vezes até na ausência da Igreja Católica. A Inglaterra, por exemplo, só descriminalizou práticas homossexuais em 1967, porém, apenas para maiores de 21 anos, mesmo com a idade de consentimento de 16 anos para casais heterossexuais, uma diferença abolida somente em 2001 (Lennox; Waites, 2016). O controle estatal, como esperado, era praticado comumente através de leis que condenassem as práticas de sodomia (Brown, 1986) ou “crimes contra a natureza”, ou “atentados ao pudor e à moral da sociedade”; o palavreado podia variar, contudo, o resultado era o mesmo, relacionavam-se sexualidades não-heteronormativas ao crime e patologias.

É principalmente por volta do final do século XIX, aliás, que haverá um aumento nos estudos sobre a sexualidade (Iotti, 2021; Foucault, 1986) com o fim de patologização de naturezas consideradas desviantes – a partir daqui larga-se a interpretação de sodomia apenas como atos sexuais e passa-se para uma visão mais essencialista; não se trata mais apenas do que é realizado, mas sim do que se deseja (Foucault, 1988). E foi nesse contexto, interessante, em que *Os serões do convento* foi escrito e publicado. Isto, no entanto, não é grande surpresa, dado que, onde há repressão, há curiosidade e dissidência.

SUBVERTENDO ESPAÇOS SACROS

Não obstante seu papel social de controle das sensações e coibição da sexualidade, o ambiente eclesiástico, e toda a cultura ao seu redor, acabou servindo como um dos terrenos mais férteis para a ambientação de histórias recheadas com variadas práticas sexuais em diversas configurações dissidentes da heteronormatividade: homem com homem, mulher com mulher, sexo a três, sexo grupal... enfim. O único limite da literatura pornográfica, assim como na literatura em geral, é a imaginação do autor e a boa-vontade do leitor de se deixar levar pela história.

Todavia, mesmo que se parta da premissa de que a interdição é, por si só, o suficiente para atizar a curiosidade e imaginação sexuais, ainda há de se questionar como foi possível chegar ao ponto de o ambiente monástico evocar imagens sexuais tão fortes e abrangentes no imaginário popular, de maneira a servir como inspiração para obras pornográficas, cujo efeito é sentido até hoje, chegando a influenciar a arte e sexualidade contemporâneas, vide a explosão do gênero cinematográfico de *nunsplotation* nos anos 1970 (Monson, 2010). Essa relação entre espaços monásticos e erotismo, muito provavelmente, tornou-se possível graças aos escândalos sexuais que, de fato, ocorriam vez ou outra nos conventos. Unindo-se a esses escândalos, havia também a percepção coletiva, formada ao longo do tempo, da própria natureza desses espaços, isolados e fechados para o resto do corpo social.

Julie Peakman (2003), em seu livro *Mighty Lewd Books*, sobre o desenvolvimento da literatura pornográfica na Inglaterra do século XVIII, aponta que parte da construção dessa relação entre habitações monásticas e sexo deve-se às mudanças de moradia nos espaços urbanos. Grande parte da população morava em casas e apartamentos mais fechados e menores, o que levou a um maior apreço por privacidade e isolamento (Peakman, p. 146). Essa configuração acabava lembrando os claustros de mosteiros e conventos, que assim o eram para fins de meditação e reflexão; porém, para o cidadão comum, um espaço fechado e isolado também era perfeito para uma coisa em especial: sexo (El Far, 2004). A decorrente sexualização desses recintos contemplativos foi praticamente inevitável. Como explica Peakman (2003, p. 146):

[...] No entanto, embora a privacidade fosse considerada importante para a autorreflexão, o confinamento espacial também era equiparado à repressão e à expressão sexual. Dentro dessa visão do convento, o confinamento espacial tornou-se altamente sexualizado. Em relatos factuais e fictícios do confinamento de freiras, uma impressão de espaço

privado e confinado é transmitida por meio de descrições de celas, capelas e confessionários [...].⁴

O isolamento interno nos conventos e monastérios, contudo, não era o único atrativo. Seus extensos jardins, com espaços verdes e águas correntes, podiam ser altamente eróticos para quem passasse seu tempo neles (Peakman, p. 147). Era o *locus amoenus*, locais aprazíveis e seguros de outras obras eróticas ecoando nos territórios da Igreja.

Essa subversão dos espaços, ainda que criativa, não tem origem apenas na imaginação coletiva. Afinal de contas, o imaginário popular sempre se baseia em algum fato, normalmente menor em escala do que sua infâmia posterior. Como dito anteriormente, vez ou outra, algum escândalo sexual ocorria dentro de propriedades do clero. Aliás, foram membros do clero os primeiros a perceber as facilidades que monastérios e conventos ofereciam para práticas sodomitas. Judith Brown, em seu livro *Immodest Acts*, sobre o julgamento da freira Benedetta (raro caso de julgamento e condenação de uma freira lésbica a ser documentado), aponta algumas atitudes tomadas na Idade Média no intuito de coibir essas práticas:

A consciência da sexualidade lésbica entre alguns líderes eclesiásticos levou a alguns esforços para coibi-la em comunidades monásticas. Já em 423, Santo Agostinho havia alertado sua irmã, que havia feito votos sagrados, que “O amor que vocês têm um pelo outro não deve ser carnal, mas espiritual: pois aquelas

4 [...] Yet although privacy was considered important for self-reflection, spatial confinement was also equated with both sexual repression and expression. Within this vision of the convent, spatial confinement became highly sexualised. In both factual and fictional accounts of the enclosure of nuns, an impression of private and confined space is conveyed through descriptions of cells, chapels and confessional boxes [...]. Tradução nossa.

coisas que são praticadas por mulheres indecentes, mesmo com outras mulheres, em brincadeiras e brincadeiras vergonhosas, não devem ser feitas nem mesmo por mulheres casadas ou por meninas que estão prestes a se casar, muito menos por viúvas ou virgens castas dedicadas por um voto sagrado para serem servas de Cristo". Para suprimir a tentação, os concílios de Paris (1212) e Rouen (1214) proibiram freiras de dormirem juntas e exigiram que uma lâmpada queimasse a noite toda nos dormitórios. A partir do século XIII, as regras monásticas geralmente exigiam que as freiras ficassem fora das celas umas das outras, deixassem suas portas destrancadas para que a abadesa pudesse verificá-las e evitassem laços especiais de amizade dentro do convento. As razões para as regras eram, é claro, sempre implícitas. Nenhum detalhe foi dado sobre quais práticas as freiras poderiam adotar se suas celas estivessem trancadas, embora seja óbvio, pela evidência de um poema sobrevivente enviado por uma freira para outra, que os alvos da legislação não careciam de imaginação (Brown, 1986, p. 8).⁵

-
- 5 Awareness of lesbian sexuality among a few ecclesiastical leaders led to some efforts to curb it in monastic communities. As early as 423, St. Augustine had warned his sister, who had taken holy vows, that "The love which you bear one another ought not to be carnal, but spiritual: for those things which are practiced by immodest women, even with other females, in shameful jesting and playing, ought not to be done even by married women or by girls who are about to marry, much less by widows or chaste virgins dedicated by a holy vow to be handmaidens of Christ." To remove temptation, the councils of Paris (1212) and Rouen (1214) prohibited nuns from sleeping together and required a lamp to burn all night in dormitories. From the thirteenth century on, monastic rules usually called for nuns to stay out of each other's cells, to leave their doors unlocked so that the abbess might check on them, and to avoid special ties of friendship within the convent. The reasons for the rules were, of course, always implicit. No details were given of what practices the nuns might fall into if their cells were locked, although it is obvious from the evidence of a surviving poem sent by one nun to another, that the subjects of the legislation did not lack imagination. Tradução nossa.

A possibilidade, então, de fato existia. Obras como *Saturnino, porteiro dos frades bentos* e *Os serões do convento* tomam essa possibilidade como base e constroem verdadeiros paraísos de liberdade sexual em suas tramas. A seguir, analisaremos alguns exemplos.

SATURNINO, PORTEIRO DOS FRADES BENTOS (1842)

Adaptação do romance libertino francês *Histoire de Dom Bougre, Portier des Chartreux, Saturnino, porteiro dos frades bentos* (1842) faz parte de uma longa tradição de tradução e adaptação do romance pornográfico original que, junto de *Teresa Filósofa* (1748), atribuída Marquês Boyer d'Argens, e mais outras, entrou para o que pode se considerar o cânone da literatura pornográfica ocidental. Tal foi o impacto e alcance de *Dom B...* no século XVIII, época de maciça produção e comercialização de textos pornográficos e antieclesiásticos (Goulemot, 2000, pp. 31-51), que tentar censurar sua produção e venda foi um exercício em futilidade, visto que o livro aparecia em todos os cantos. Até mesmo um “copeiro do refeitório comum na corte do Rei” fora levado à Bastilha “por ter ‘depositado na capela do rei em Versailles, uma edição completa do *Portier des chartreux*” (Goulemot, 2000, p. 40). A presença do livro em Versailles não se limitou a um copeiro, chegando a envolver “a filha e a governanta de Luís XV” (Maia; Curopos; Lugarinho, 2021, p. 14). Sucesso de público, mesmo que clandestinamente, *Dom B...* conseguiu a proeza de, através de reedições, reescritas e republicações, atingir um número de edições impressionante, façanha incomum para a época (e até mesmo para os padrões atuais).

Patrick Kearney, por exemplo, catalogou cinquenta e cinco edições da obra, das quais dezessete com o título *Histoire de Dom B... portier des Chartreux*, sete com *Histoire de Gouberom, portier des chartreux*, três com *Histoire de Saturnin*, cinco com *Mémoires de Saturnin* e vinte e três sob o título *Le Portier des chartreux* (Maia, Curopos, Lugarinho, 2021, p.6).

Seu sucesso inspirou uma série de obras de teor similar, como “*Les Mémoires de Suzon, sœur de D. Bougre, portier des Chartreux, écrits par elle-même* (1778), *L’Histoire de Marguerite, fille de Suzon, nièce de D. B.* (1784), *Dom Bougre aux États-Généraux ou les Doléances du portier des chartreux* (1789)”, etc. (Maia, Curopos, Lugarinho, 2021, p. 6-7), que “esperando o mesmo sucesso, salientavam logo no título sua filiação com o pervertido dom Bougre” (El Far, 2004, p. 215). A magnitude de seu impacto cultural justificava a transposição da história para a língua portuguesa um século após a sua publicação original (sinal claro da longevidade do êxito tanto comercial, quanto literário de *Dom B...*).

Ainda que seja inegável sua qualidade como literatura libertina, *Dom Bougre, portier des Chartreux* não tem apenas sua prosa como justificativa de seu sucesso; nenhuma produção artística bem-sucedida pode ser desvinculada da materialidade de um mercado consumidor. Assim, é igualmente importante considerar a realidade do mercado editorial na época da publicação da obra: “a partir de 1760, nós o sabemos, há uma superabundância de letrados e de vocações literárias. Forma-se, então, como o mostrou Robert Darnton, uma boêmia literária marginalizada, em busca de apoios e de um trabalho em harmonia com suas aspirações e sua formação” (Goulemot, 2000, p. 47). Fenômeno semelhante, dessa vez no Brasil e Portugal do século XIX, é também parcialmente responsável pelo sucesso comercial de *Saturnino* e de *Os serões do convento*, como veremos mais à frente.

O crescimento do mercado editorial se intensificou ao “final do Império e do início do período republicano” (El Far, 2004, p. 48), com um público leitor cada vez maior no Rio de Janeiro, consequência de um crescimento no índice de alfabetização da população da capital do império que “subiu de 35,2%, em 1872, para 50,8%, em 1890” (El Far, 2004, p. 71). Sejam esses dados verídicos ou retocados, possibilidade levantada por El Far, o fato é que o público leitor da época cresceu significativamente, o que acarretou o

aumento das vendas e da procura por livros em língua portuguesa (a capacidade de ler em outra língua ainda estava limitada às elites). Tendo em vista essa procura e a entrada de camadas sociais com menor poder financeiro como consumidores de literatura, especialmente a de ficção, as editoras passaram a investir em edições mais baratas de livros, como os livros de brochura, por exemplo, o que só impulsionou ainda mais as vendas (El Far, 2004, p. 69).

O sucesso dos livros pornográficos e dos “romances de sensações” (narrativas recheadas de crimes sangrentos, paixões arrebatadoras e tudo que um melodrama possa oferecer) era tal que chegavam a correr histórias anedóticas sobre a aparente relação entre alfabetização das camadas mais populares e a procura por esses gêneros de literatura. Como relata El Far, por exemplo: “numa crônica de época, o jornalista Orestes Barbosa contou a história de Alice da Silva Ramos, uma prostituta que, segundo ele, “aprendeu a ler para saborear as narrativas do crime de Rocca e Carletto” (2004, p. 70), mostrando que o sucesso dos livros se transformava em incentivo a pessoas a aprenderem a ler. É ao longo desse desenvolvimento que *Saturnino* vai manter no século XIX o sucesso que *Dom Bougre* iniciou no século XVIII.

De forte caráter antieclesiástico, — assim como o original em francês que, no frontispício de sua primeira edição, até mesmo teve a ousadia de colocar Roma, em alusão à Igreja Católica, como local de publicação original e em outra edição afirmava ter sido revisada e aumentada sob supervisão do Papa (Maia; Curopos; Lugarinho, 2021, pp. 7-8) —, *Saturnino* conta uma história que ultrapassa o que se considera aceitável, tendo em vista seu objetivo de funcionar como crítica mordaz à Igreja (e como pornografia). Da mesma forma que *Dom B...* fora um romance escrito dentro de um contexto social permeado por questionamentos sobre a validade da autoridade de certas instituições como a Igreja e a monarquia, *Saturnino, porteiro dos frades bentos* é uma tradução/adaptação que veio ao mundo em uma época de reformas liberais em Portugal, após a revolução

de 1820, que visavam a “colocar abaixo o Estado absolutista e o forte poderio exercido pelos religiosos” (El Far, 2004, p. 221) (Figura 1).

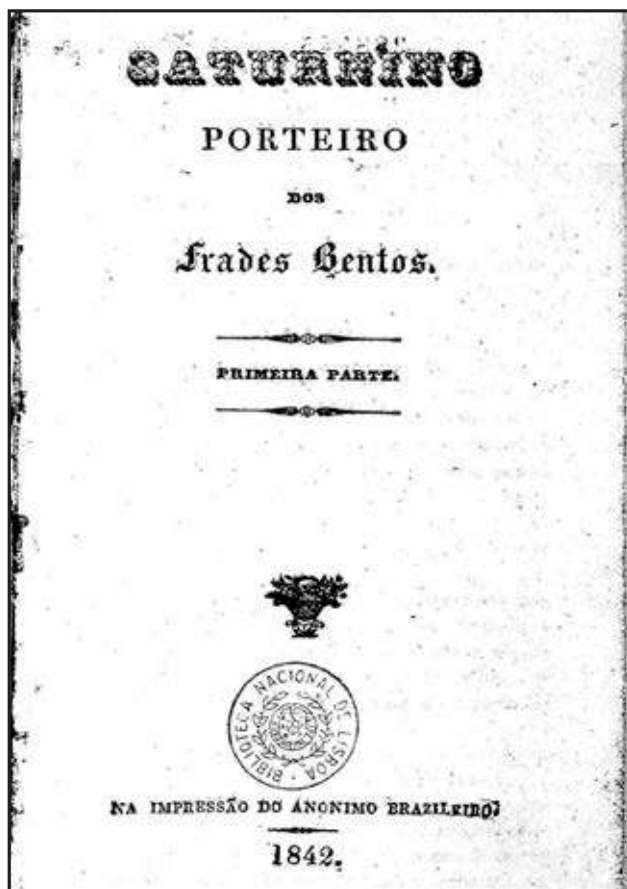


Fig. 1: Folha de rosto da tradução luso-brasileira de 1842 de *Histoire de Dom Bougre, Portier des Chartreux*. Biblioteca Nacional de Portugal.

A tradução para o português das *Memórias de frei Saturnino* ocorreu na época em que Portugal extinguiu as ordens religiosas masculinas” (El Far, 2004, p. 222), uma aproximação ao contexto histórico-cultural do leitor contemporâneo. Tal fato provavelmente fazia com que as histórias de Saturnino e seus companheiros, padres e monges igualmente pervertidos, ganhassem “cores mais vivas e um sabor redobrado quando imersas em meio aos aconte-

cimentos, conflitos e dilemas de sua própria época” (El Far, 2004, p. 222-223), ou seja, o século XIX, quando o movimento anticlerical se acentuara.

Graças a adaptações feitas na tradução, a aproximação ao leitor ia além do contexto histórico e alcançava o geográfico, pelo menos para o brasileiro. Colocando as aventuras de Saturnino no espaço do Rio de Janeiro e não mais em algum vilarejo francês, certas adaptações tiveram que ser feitas, como a troca da ordem dos cartuxos, no romance original, para a dos frades beneditinos, mais comuns e presentes na cidade brasileira (El Far, 2004, p. 215), entre outras adições de “descrições geográficas escassas, mas precisas” (Maia *et al.*, 2021, p. 10) — escassez que fazia sentido, já que, como bom romance libertino, a maior parte das ações ocorre em espaços fechados como o *boudoir* ou em locais aprazíveis não especificados geograficamente (Tousson, 1996).

Apesar disso e de certas evidências linguísticas que apontam para a maior probabilidade de um tradutor-autor brasileiro (Maia *et al.*, 2021, p. 10), certas peculiaridades da época, como a maior parte dos livros do mercado brasileiro serem importados, ao invés de impressos localmente (El Far, 2004, p. 192-193; 216), impedem a localização exata da origem da tradução para o português de *Dom B...*, o que escasseia o contexto para certas escolhas feitas na tradução. Algumas escolhas são tão drásticas, que Maia, Curopos e Lugarinho, seguindo os parâmetros de Gérard Genette, a classificam não como uma simples tradução, mas como uma transposição (2021, p. 9-10), pois as alterações feitas possibilitam que o livro possa ser lido não apenas em comparação com as edições francesas, mas também como uma “obra literária portuguesa e/ou brasileira” em si mesma (Maia *et al.*, 2021, p. 9).

Por sorte, a literatura pornográfica não costuma depender de dados geográficos ou de histórico de publicação para ser compreendida literariamente, sendo seu tema central atemporal e pan-nacional: sexo. Sendo o sexo desviante da moral hetero-

normativa aquele que mais nos interessa analisar, vejamos como as práticas homossexuais são abordadas em *Saturnino, porteiro dos frades bentos*.

Na primeira representação de um encontro homossexual, somos apresentados à cena de sexo entre soror Mônica e Susana, irmã de Saturnino, quando ambas viviam no mesmo convento. O relato de sua relação é dado por Susana com o intuito de repassar a educação sexual que recebera de Mônica. Ao receber, no meio da noite, uma visita de sua amiga completamente nua, Susana tem sua primeira experiência sexual, com Mônica tomando a frente e educando sua amiga inexperiente. Segue uma longa exposição de Mônica à Susana sobre sua vivência relativa aos prazeres e desejos do corpo, ensinando todos os pormenores possíveis de serem ensinados por relato. O convento, lugar para onde meninas e jovens mulheres eram enviadas muitas vezes para manterem seu recato até o casamento, seja com um pretendente em vida ou com Jesus após a morte, transfigura-se em local onde uma educação sexual sincera e voltada às mulheres se torna possível; lições práticas inclusas.

Na segunda parte dos relatos de Saturnino, há uma cena em que ele, como moeda de troca para poder ter relações sexuais com Mariana, sobrinha do Padre Casimiro, consente em ser penetrado por ele, pois o sexo anal com outro homem é, para o padre “[...]e para todos os homens de gosto, o manjar mais saboroso” (Anônimo, 2021, p. 147). A experiência não parece ser desagradável para Saturnino como vê-se em seu relato:

Assim, eu me ofereci para a operação, lançando-me sobre Mariana e oferecendo o cu ao tio. Ao princípio, não me foi muito agradável, muito mais por estar indisposto com a lembrança do que tinha sucedido a frei Barnabé. Porém, depois de engolfado nos prazeres, esquecido de tudo o mais, só encontrava um caminho juncado de flores. Algumas vezes o deleite me suspendia no meio da minha obra, porém, o frade, reanimando meu valor, me

animava a fazer o mesmo que ele me fazia. Assim, fodendo e fodido, os baques que me dava o tio iam, por uma espécie de eco, retinir no cono da sobrinha. (Anônimo, 2021, p. 148 - 149)

Tal prática parece ser lugar comum dentro do convento em que Saturnino reside, como pode-se inferir em um diálogo que ocorre mais cedo entre ele e outro noviço, após este flagrar aquele se masturbando:

— Como é possível, padre Saturnino, que vós, o modelo de convento, a águia da Teologia, tendais...

[...]

— Não, padre Saturnino, diz ele, com o mesmo sangue-frio, o que eu quero dizer-vos é para vosso benefício. Para que estais a fazer a vós mesmo como um insensato? *Não há bastante quantidade de noviços bonitos em nosso convento?* (Anônimo, 2021, p. 142; grifo nosso)

Estas são, no entanto, passagens aparentemente consideradas pelo tradutor da obra como impossíveis de serem cortadas ou não ofensivas o suficiente para exigirem qualquer alteração de seu conteúdo. Ao menos, essa é a impressão que se tem ao analisar as escolhas tomadas pelo autor-tradutor na adaptação da obra, pois, como expõem Maia, Curopos e Lugarinho (2021), a versão original da história, *Histoire de dom B... portier des Chartreux*, possuía cenas maiores e mais detalhadas de representações de homossexualidade masculina e feminina. O tradutor da versão em língua portuguesa, por exemplo, tomou uma série de decisões autorais, fazendo uso de omissões e adaptações de trechos que enveredassem pelo campo do homoerotismo – chegou-se ao ponto de adicionar uma passagem sobre um relato de violência sexual entre homens, desvio brusco do tom da obra original. Provavelmente, nunca haverá certeza se essas escolhas foram feitas por motivos pessoais ou

por decisão editorial de se resguardar de possíveis sensibilidades do público leitor lusófono. Não obstante essa nebulosidade dos porquês, o simples fato de o texto ter tido seu conteúdo alterado em trechos relativos a vivências, perspectivas e desejos homoafetivos já é, por si, um dado de grande importância.

Fechemos a seção sobre *Saturnino* com a tradução direta do original em francês de *Histoire de dom B...*, (1741) (Maia; Curopos; Lugarinho, 2021) de uma importante passagem omitida em sua versão em português que representa uma perda significativa para o texto, mas cuja força na defesa de sexualidades marginalizadas ainda pode ser sentida e vista de relance em pequenas frestas encontradas ao longo de sua adaptação:

Fiquei assombrado depois da partida do monge. Já não conseguia masturbar-me. Sem conseguir deixar de pensar na sua promessa, sonhava com ela sem a compreender. O que queria ele dizer, pensava eu, mencionando essa carne firme com que me queria presentear? Se se tratava de algum noviço, Deus me valha, que fique com ele. Não são para os meus dentes, pensava eu tolamente, eu, que nunca tal tinha provado.

Leitores, sereis vós mais sábios do que o era eu então? Pois bem, me respondeis vós, a verdade é que não é coisa que se despreze! *O preconceito é um animal feroz que precisamos desterrar*. Os rapazes são como esses manjares que julgávamos aborrecer. Se, por acaso, algum dia os provamos, achamo-los deliciosos. Não há nada de mais encantador do que um belo amante adolescente: pele branca, ombros bem-feitos, belas ancas, nádegas firmes, redondas, um rabinho oval e perfeito, estreito, apertado, limpo, sem pelos... Nada dessas conaças largas, desses abismos profundos em que entramos de corpo inteiro, calçados e tudo.

Caramba! Estou a ouvir-te, censor irritante. Queres culpar-me por querer chuva na eira e sol no nabal,

por ter antes desfrutado da cona e estar hoje a cantar louvores ao cu. Aprende, inocente, porque sei do que falo. Cada um desfruta dos seus prazeres onde os consegue encontrar. Os meus, são foder mulheres quando a oportunidades se me apresenta. E aos belos rapazes, hei de dar-lhe porventura um pontapé no cu? Não, meu grande idiota, não! Dou-lhes com o meu caralho. Para aprenderes a viver, informa-te sobre as escolas dos famosos sábios da Grécia e fala com as gentes mais honestas do nosso tempo (Maia; Curopos; Lugarinho, 2021, p. 25 - 26, grifo nosso).

Os serões do convento (1862)

Considerado por El Far como “a obra pornográfica, ao menos na língua portuguesa, por excelência” do século XIX (2004, p. 223-224), *Os serões do convento* é, como já mencionado, um dos “livros para homens” que, assim como *Saturnino*, deve parte de seu sucesso ao aumento do público leitor na época em que foi publicado e ao (longo) período em que se manteve em circulação no mercado livreiro. Da mesma forma que *Saturnino* e tantas outras obras pornográficas bem-sucedidas, *Os serões do Convento* teve versões clandestinas em circulação (El Far, 2004, p. 223), marca comprobatória de seu sucesso. O que destaca essa obra, no entanto, e o que, provavelmente, fez Alessandra El Far declará-la como obra pornográfica por excelência, é o fato de *Os serões* ter sido um livro que podia ser encontrado nas principais livrarias brasileiras durante quatro décadas seguidas, até o início do século XX (El Far, 2004, p. 194; 223; 224). Mais que um sucesso, um fenômeno cultural.

Escrito em estilo clássico e elegante, *Os serões do convento* constrói um enredo divertido, envolvente sobre um grupo de freiras em um convento localizado no Minho que decidem se encontrar no quarto da Abadessa ao longo de três noites para compartilhar histórias de cunho sexual que ouviram de terceiros, ou que leram em algum lugar. Não apenas este enredo faz jus à

tradição literária ocidental, pegando de empréstimo a estrutura e alguns contos de *Decameron* — exibindo uma “sensibilidade humanista clássica, de um mundo pré-industrial” (Mendes, 2017, p. 180) —, como vai além, pois “os serões do convento estão marcados, em sua grande parte, pela transgressão e desterritorialização da normatividade de gênero e da sexualidade [...]” (Maia; Lugarinho; Curopos, 2018).

O espírito de transgressão é especialmente perceptível quando, inspiradas pelas histórias, ao final da noite, as freiras saem em duplas trocando beijos e carícias em direção a suas celas. Essa estrutura da “narrativa moldura, ou seja, de uma narrativa maior que contextualiza e motiva o relato de narrativas menores, é utilizada desde a Antiguidade – “na Odisseia e na Ilíada, de Homero, diversos episódios servem de moldura para narrativas que se prolongam e ensejam outras narrativas” (Medeiros, 2012, p. 2) – e durante a Idade Média, mas encontrou seu auge, na literatura ocidental, no *Decameron* (1353), Boccaccio (Medeiros, 2012, p. 9), de onde M. L., como dito previamente, faz empréstimos diretos, não só da estrutura narrativa, mas também de histórias inteiras, como a do jardineiro de um convento que finge ser mudo (para a alegria e o secreto prazer das freiras).

Mais do que homenagem a uma das maiores obras do cânone ocidental e à tradição oral que ela representa em sua estrutura, o uso da “narrativa moldura” em *Os serões do convento* empresta à obra maior complexidade, pois, ao seguir o modelo de Boccaccio, a estrutura “deixou de ser apenas um ‘adorno’, uma justificativa para reunir o conjunto de narrativas, e passou a integrar efetivamente a obra, tornando-se fundamental e indispensável para a compreensão do todo” (Bonetto, 2017, p. 15 *apud* Reis; Bonetto, 2021, p. 17). A estrutura narrativa em *Os serões*, aliás, oferece não só uma compreensão do encadeamento lógico da história, mas também confere tom crítico à obra: o contexto de histórias eróticas sendo contadas por um grupo de freiras fornece uma diferente

lente à leitura desses contos, fortalecendo seu erotismo, seu teor subversivo e antieclesiástico.

Assim como em *Decameron*, n'Os *serões do convento* a contação de histórias picantes serve para levantar os espíritos de sujeitos em situações extremas de fuga e isolamento. No texto medieval, os personagens fugiam da peste que dizimou Florença no século XIV. Em M. L., lidavam com as exclusões do claustro e da castidade. Nas duas obras, “a individualização da doença espiritual que aflige as mulheres, que não conseguem realizar o seu potencial erótico, segue a indicação de uma cura adequada que consiste em uma boa dose de contos” (Reis; Bonetto, 2021, p. 18). Boccaccio dedica o *Decameron* às mulheres, já que elas pagavam um preço mais alto do que os homens nas catástrofes (Barolini, 1983). A reunião de noviças para a troca de histórias sexuais também serve como forma de aproximação, fortalecendo seus laços de intimidade e amizade.

Apesar de seu tom antieclesiástico ser mais leve que o presente em *Saturnino*, *Os serões do convento* não deve ser entendido como um texto desinteressado em criticar e alfinetar a Igreja e seus membros, afinal esta é uma obra que nasceu dentro do mesmo contexto cultural que a tradução de *Dom B...* Assim como *Saturnino*, *Os serões* nasceu na época que testemunhou a extinção de uma série de ordens religiosas em Portugal (El Far, 2004, p. 222). A simples premissa de um grupo de freiras se reunir para compartilharem histórias de cunho pornográfico, por si, já seria o suficiente para classificar *Os serões do convento* como um claro exemplo de pornografia antieclesiástica, mas o escárnio à Igreja não para por aí.

No conto “A Eremitoa”, por exemplo, temos a história de Esther, uma garota judia que, convertida por sua aia ao catolicismo (talvez inspirada na história da muçulmana convertida ao cristianismo, em *Dom Quixote*), decide se isolar das tentações do mundo em uma montanha. Lá ela encontra dois ermitões; o pri-

meiro, mais velho, ao ver tão bela moça, desconfia que ela seja um súcubo querendo seduzi-lo ou um teste de sua força de vontade e fé e, por isso, a expulsa de seu casebre; o segundo, mais jovem e inexperiente, a recebe e aceita tê-la com ele e ensiná-la a ser uma eremita. Tentado pela beleza da jovem e percebendo que sua ignorância das coisas do mundo era tal que “a donzela nunca sonhara malícias, nem as podia compreender, e muito menos atribuir-lhas a ele, morador, dez anos havia, naquele ermo, resolveu fazer da própria triaga⁶ que ela vinha buscar, o filtro venenoso que a perdesse” (M.L., 2018, local 1550), ou seja, aproveitando-se da falta de conhecimento de Esther, Jacinto, o ermitão, decide enganá-la a fim de conseguir se deitar com ela.

O tema do religioso que se aproveita da ignorância de uma fiel para a própria gratificação sexual não é uma novidade ou exclusividade desse conto (nem de *Os serões do convento*, vide *Teresa Filósofa*). No conto “O dízimo das casadas”, por exemplo, apresenta-se um grupo de religiosos franciscanos enviados a uma vila de uma província da Catalunha, cuja fama é a de ter a população “mais ignorante de toda a Espanha, ainda que também da mais piedosa e temente a Deus” (M.L., 2018, local 813). Aproveitando-se dessa ignorância e fé, os religiosos, depois de ganharem a confiança de toda a cidade, criaram três confrarias, uma para os homens casados, outra para as mulheres casadas e viúvas e uma terceira para as moças virgens. Essa separação da cidade em três irmandades era uma tática que “lhes facilitava a eles dominarem melhor e mais seguramente sobre cada uma” (M.L., 2018, local 830). Feito isto, seguiu-se o plano de convencer as mulheres casadas que havia um dízimo que elas estavam devendo à Igreja, o dos deveres matrimoniais. Com elas convencidas, os frades deitaram-se sistematicamente com cada uma delas até serem descobertos pelos maridos, graças ao inocente deslize de informação de uma

6 Remédio.

delas, que realmente acreditava na existência daquele dízimo e do conhecimento geral sobre ele. A história termina, então, com os religiosos castigados em praça pública e com o chefe castrado, fazendo com que esse conto seja um dos poucos exemplos onde a vida libertina das figuras religiosas não acaba impune, tom dramático do qual as outras freiras em *Os serões do convento* reclamam, pois baixava o astral de todas.

Há uma série de outras instâncias que podem ser lidas através da lente antieclesiástica e outras onde as próprias freiras servem de veículo para questionamentos que vão além da crítica à Igreja e podem ser vistos como uma crítica aos valores sociais em si, como, por exemplo: a passagem em que Soror Violante diz que “tudo isso, e muitas outras coisas, provam que estes sentimentos de vergonha que a vista de certos objetos nos excita, são mais produzidos pela educação e pelo costume do que pela natureza” (M.L., 2018, local 1409), contestando os valores morais em oposição à natureza; ou quando a mesma freira afirma, em direto desafio aos preconceitos religiosos, que “pagãos também são gente” (M.L., 2018, local 1404).

Mesmo com toda a carga anticlerical, uma das características mais marcantes de *Os serões do convento* é não haver condenação a relações entre mulheres e nem ao interesse sexual entre homens, como se pode ver no conto “Um italiano que vive de sua prenda”, no qual o protagonista, conhecido pelos atrativos de seu membro sexual, não faz segredo sobre se relacionar tanto com homens, quanto com mulheres; há, aliás, uma clara tensão sexual entre ele o personagem Teodoro. Se *Saturnino* nos apresenta o ambiente religioso como *locus* de uma possível liberdade sexual, *Os serões* representam o oásis sexual por excelência, do ponto de vista das sexualidades dissidentes. Não há julgamento, repreensão ou cerceamento dos desejos no convento. Claro, algum nível de segredo e de refúgio na privacidade do quarto ainda é necessário — a história ainda é sobre mulheres que se entregam a práticas consideradas imorais —,

mas assim que elas se encontram em um espaço seguro, a liberdade é total e as discussões são francas e amigáveis.

No começo da narrativa, soror Margarida, a abadessa, após se embriagar por acidente em uma festividade, passa a noite com soror Teresa. Indo além do que se espera de um relato pornográfico, contudo, a manhã seguinte também é descrita e chama a atenção a interação entre as duas personagens:

Na manhã seguinte, acordaram mais íntimas do que nunca o haviam sido; conheciam-se por dentro e por fora, e já se tratavam por tu. Antes de retomarem o hábito e mesmo o colete, mas estando já sentadas na cama, cada um com o braço enlaçado ao pescoço da outra e a mão descaída a acariciar seios que também vinham despertando, a irmã discreta, após longos, engenhosos e delicados rodeios, expôs à abadessa, o menos cruamente que pôde, os sucessos da véspera [...]. (M.L., 2018, local 310)

Não se trata apenas de duas mulheres que desejam se entregar a todas as formas de prazer, mas também de duas pessoas que se tratam com carinho e que formam um laço que vai além do sexo. O que nos é apresentado é basicamente o retrato de duas namoradas despertando após uma noite de gozo.

Mais à frente, conversando sobre a situação da abadessa frente às irmãs mais jovens após ter confessado, durante sua embriaguez, as muitas experiências sexuais que teve em sua vida, soror Teresa fala brevemente sobre como perdeu sua virgindade com um primo, aludindo à sua vida bem vivida nesse campo e, em contradição aos preceitos religiosos e sociais da época, diz o seguinte sobre a sexualidade feminina: “Antes que aventuremos a exposição das nossas próprias *valentias*, (o mundo chama-lhes fraquezas!) [...]” (M.L., 2018, grifo nosso). Valentias, e não fraquezas. Não só a sexualidade feminina não é tratada de modo degradante, como também é celebrada por essa e outras personagens.

Como já foi explicado, o enredo central do livro foca nos três encontros noturnos promovidos pelas freiras, cujo intuito é a troca de histórias picantes e, planejado ou não, o resultado é que, já ao final da primeira noite, todas saem aos beijos, dado o nível de excitação após compartilharem narrativas tão estimulantes. O estopim para isso, além do clima que se instaurara no quarto da abadessa, é o comentário feito por uma das freiras no qual, sem nenhum pudor ou medo, ela confessa ter vontade de experimentar o sexo lésbico. A cena segue de tal forma:

“Gostava eu,” interrompeu a poetisa, “gostava eu de ter visto a luta das duas italianas, porque a respeito dos atrativos do nosso sexo, eu sou do sentir delas, mas ainda o não experimentei, e segundo o nosso Camões: ‘melhor é experimentá-lo que julgá-lo’.

“E quem lhe pega que o não experimente?” lhe perguntou sorrindo e apertando-lhe a mão, Soror D. Delfina.

“É assim,” disse em tom muito positivo Soror Margarida. “Estou convencidíssima de que D. Delfina e D. Violante, despidas e deitadas uma com a outra, moças, elegantes e graciosas como são, não haviam de fazer menos bela figura que as duas estátuas de Vénus. Eu creio que a nossa regra não o proíbe. Não é assim, senhora Abadessa?”

“Creio que não;”, respondeu esta, “tomando a mão de Soror Teresa.”

“Não, decerto,” acudiu logo a ninfa do Mondego, encontrando no ar a mão com que Soror Margarida já vinha a procurar a sua.

“Como é este mundo!” exclamou a rir Soror Angélica, “e ao final de contar, eu, que fui quem lhes abriu o apetite com a história da Rosa e do Anel, eu é que fiquei desirmanada.”

Pois vem conosco; lhe respondeu Soror Margari-

da, que era o trasgo da casa; “a minha cela e a minha cama são para três; não é assim, D. Clarinha?” (M.L., 2018, locais 1333-1341)

Ao final do segundo serão, fica-se devendo o conto de D. Virgínia, pois ela, no auge da volúpia com o conto do italiano bem-dotado, acabou se machucando com o enorme consolo que levava escondido sob seu hábito. Faz-se, então, apenas uma alusão à possibilidade de mais uma vez as irmãs terem ido ter umas com as outras em seus quartos. No fim do terceiro encontro, a abadessa sugere que todas se abstenham de qualquer prazer sexual até a noite da festa de São João, quando elas deveriam se encontrar para, dessa vez, compartilhar relatos pessoais; a antecipação do evento funcionaria para aumentar a intensidade dos prazeres que se experimentariam entre elas durante e após a contação de histórias.

Escrito em estilo clássico e elegante, *Os serões do convento* constrói um enredo divertido, envolvente e que faz jus à tradição que os antecede, — o autor pegou de empréstimo a estrutura e alguns contos de *Decameron*; prática comum para a época e para a literatura libertina — e vai além, pois “os serões do convento estão marcados, em sua grande parte, pela transgressão e desterritorialização da normatividade de gênero e da sexualidade [...]” (Maia; Lugarinho; Curopos, 2018).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitos não gostam de admitir, mas parte considerável da história *queer* está documentada em trabalhos pornográficos. É até natural que as histórias de corpos inadequados e que desafiam as normas vigentes a cada segundo, acabem achando espaço só em documentações de julgamentos e obras pornográficas. Pelo menos na pornografia temos a liberdade de passarmos para frente as informações sobre comportamentos, códigos, práticas, ideias e acontecimentos relevantes de forma mais positiva e verdadeira.

A literatura pornográfica tem, dessa forma, grande importância como um relato, pouco confiável que seja, das formas que indivíduos *queers* podiam se encontrar e organizar pequenas comunidades de iguais. Quem poderia afirmar que o lugar mais seguro para um sodomita seria dentro da Igreja? Ora, se há registro de alguns escândalos de homossexuais em mosteiros e conventos ao longo da história, há de se pensar em quantos mais nunca foram sequer descobertos.

A literatura pornográfica, nesta leitura, torna-se então uma possível bandeira que avisa ao bom entendedor que há lugares no mundo onde se pode encontrar outras pessoas similares e que, às vezes, esse lugar é onde menos esperam. Às vezes o lugar mais seguro é debaixo do nariz do carrasco.

Talvez esta seja uma leitura fantasiosa e otimista demais, contudo, que tipo de arte teve mais êxito que a literatura pornográfica em, através das ideias transmitidas, afetar o mundo físico? Como diz Jean-Marie Goulemot:

[...] o poder que censura crê, mais do que qualquer outro, na força do impresso. Se este condena os libelos, é porque continua convencido de que eles podem levar os leitores à desobediência civil, ao espírito de rebelião e, assim, por em perigo os poderes vigentes; se faz investigar ativamente, a pedido da Igreja oficial, os textos anti-religiosos, é porque estes lhe parecem capazes de desviar da fé; se persegue os textos licenciosos, é porque certamente estes provocam a corrupção dos costumes [...]

A literatura pornográfica, mesmo a contragosto, deve ser considerada como a promessa original mais orgulhosa de toda a literatura, e talvez de toda a arte: fazer com que, para aquele que a contempla ou lê, o que se pinta ou se escreve seja verdadeiro (Goulemot, 2000, p. 87; p. 171).

Há de se pensar, então, no impacto que essa representatividade sorrateira e, talvez, acidental teve em camadas marginalizadas e invisibilizadas da sociedade, ainda mais ao se considerar o alcance que essas obras tiveram em sua época. Quiçá, parte do sucesso estrondoso que *Saturnino* e *Os serões do convento* tiveram se deva por essa sede de se ver nas páginas de uma história que celebre esses desejos e perspectivas, refletindo vivências divergentes da norma, ainda que só um pouco e de forma mais fantasiosa que real. A pornografia permite isso.

No artigo em que faz uma análise da representação de sexualidades dissidentes no filme pornográfico *Sexo dos Anormais*, Mariana Baltar, aponta como os enredos de cada uma das personagens principais, todas mulheres (uma delas, trans), sempre “reitera a tríade aceitação de seu prazer-libertação-felicidade” (Baltar, 2017, p. 5). No fim das contas, com todos os defeitos que possa ter ou não, é disso que a pornografia, literária ou audiovisual, trata em seu âmago: a aceitação fácil, sem muito julgamento ou juízo de valor, dos desejos e impulsos dentro de cada um.

O universo pornográfico, especialmente o literário, é um campo fértil onde, por sua natureza fantástica, toda identidade e modo de ser encontra seu espaço, e o único a ser rechaçado é aquele que tentar trazer a ordem e a lógica limitante da moral heteronormativa para dentro dele. Esse universo, tão expansivo e, simultaneamente, diminuto o suficiente para se esconder nas páginas de uma pequena brochura, obscurecidas nas histórias literárias, pode ter sido um alento para o leitor que, esperando encontrar apenas um estimulante para a imaginação e para sua solitária recreação manual, teve a feliz surpresa de achar também um mundo onde ele e seus similares poderiam se ver e se imaginar vivendo livre e prazerosamente. Essa representatividade de guerrilha não pode ter seu valor diminuído, nem deve ser ignorada, afinal, utopias são a seiva de toda mudança.

REFERÊNCIAS

- ANÔNIMO. *Saturnino, porteiro dos frades bentos*. Lisboa: INDEX ebooks, 2021.
- BALTAR, Mariana. Moldura narrativa como (re)designação moral e política na pornografia comercial: um exercício de análise para o papel das feminilidades em *Sexo dos Anormais*. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress*: (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017, p. 1-12.
- BAROLINI, Teodolinda. The Wheel of the *Decameron*. *Romance Philology*, v. 36, n. 4, 1983, p. 521-538.
- BROWN, Judith C. Introduction. In: *Immodest Acts: The Life of a Lesbian Nun in Renaissance Italy*. Nova York: Oxford University Press, 1986, p. 3-20.
- DARNTON, Robert. Sexo dá o que pensar [1994]. In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 21-42.
- MEDEIROS, Constantino Luz de. As Faces de Janus: um olhar sobre a narrativa moldura como procedimento literário. *Palimpsesto*, n. 14, 2012, p. 1-15.
- EL FAR, Alessandra. Os Romances de que o Povo Gosta: O universo das narrativas populares de finais do século XIX. *Floema*, n. 9, 2011, p. 11-31.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de Sensação: Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870 - 1924)* São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- GALVES, Charlotte; ABREU, Márcia. A circulação clandestina de

romances e o mistério de “anônimo brasileiro”. *Remate de Ma-les*, v. 27, 2007, p. 109-125.

GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses Livros que se lêem com uma só mão: Leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

HUNT, Lynn. Obscenidade e as origens da modernidade. In: HUNT, Lynn (ed.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. São Paulo: Editora Hedra, 1999, p. 9-46.

IOTTI, Paulo. Da homossexualidade à homoafetividade. Dos gregos à contemporaneidade. *Revista de Direito Civil*, v. 3, n. 1, jan./jun. 2021, p. 83-107.

LENNOX, Corinne; WAITES, Matthew. Direitos Humanos, Orientação Sexual e Identidade de Gênero na Commonwealth: da História e do Direito ao desenvolvimento de diálogos ativistas e internacionais. *Estudos de Sociologia*, Recife, v. 2, n. 22, 2016, p. 21-117.

M. L. [José Feliciano de Castilho]. *Os serões do convento*. Lisboa: INDEX ebooks, 2018.

MAIA, Helder Thiago; CUROPOS, Fernando; LUGARINHO, Mário. *Saturnino, porteiro dos Frades Bentos (1842): entre tradução e transposição*. Lisboa: Index, 2021.

MAIA, Helder; LUGARINHO, Mário; CUROPOS, Fernando. Literatura à mão: os serões do convento. *Moderna Språk*, 2018, 112 (2), p. 21-35.

MENDES, Leonardo. Livros para homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n. 53, 2017, p. 173-191.

MITCHEL, Larry. *The Faggots and Their Friends Between Revolutions*. [S. l.: s. n.], 1977. 113 p. ISBN 0-930762-00-2.

- MONSON, Craig. *Nuns Behaving Badly: Tales of Music, Magic, Art and Arson in the Convents of Italy*. Chicago: University of Chicago Press: 2010.
- PEAKMAN, Julie. *Mighty Lewd Books: The Development of Pornography in Eighteenth-Century England*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2003.
- REIS, Adriana Aparecida de Jesus; BONETTO, Mirian Salvestrin. As Molduras do Decamerone e do Pentamerone. *Revista Italiano UERJ*, v. 12, n. 2, 2021, p. 9-27.
- ROSA, Andrei M.; BAUER, Clara da. Representações de relações homoafetivas entre mulheres em tratados médicos e literários mulçumanos dos séculos XII e XIII. *Mundos em Movimento: Próximo Oriente*, 2021, p. 8-15.
- SANTOS, Fernanda Cássia dos. Os limites da sexualidade masculina no discurso médico e nos “romances para homens” da passagem do século XIX para o XX. *Em Perspectiva*, v. 1, 2015, p. 123-150.
- SOUSA, Samantha Costa de. Erotismo e sexualidade: a (des)construção do feminino ao longo de um século. *Revista Escrita*, n. 20, 2015, p. 252-268.
- TROUSSON, Raymond. Romance e libertinagem no século XVIII na França. In: NOVAES, Adauto (org.) *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 165-183.

Capítulo 4

Deliciosas páginas de ironia e de moral conjugal: aconselhamento, libertinismo e humor em *Livro de uma sogra* (1895), de Aluísio Azevedo

Thales Sant'ana Ferreira Mendes

“Sabemos que Aluísio Azevedo [...] revê provas do novo romance *Livro de uma sogra*” (Azevedo, 1893, p. 3), anunciava a *Gazeta Postal* (PA), em novembro de 1893. Assim como ocorrera com outros sucessos de sua carreira, Aluísio Azevedo e pessoas próximas a ele não poupariam estratégias de publicidade para promover o romance e atizar a curiosidade de futuros leitores. Dois anos depois, a *Cigarra* publicava um fragmento polêmico do romance, a cena de defloração de Olímpia, com uma caricatura de ninguém menos do que Julião Machado. *Livro de uma sogra* parecia prometer cenas de humor e sexo. Conforme Bilac (1895, p. 11) já afirmava em janeiro daquele mesmo ano, tratava-se de um romance que “[...] um editor tem em mãos há tanto tempo – deliciosas páginas de ironia e de moral conjugal”.

A publicidade vingaria. No final de 1895, *Livro de uma sogra* geraria um intenso burburinho. Segundo o curioso panorama fornecido por Agenor de Roure (1895a, p. 1), era o primeiro romance

brasileiro “[...] em torno do qual se tem feito verdadeiro ‘barulho’, provocando controvérsias, discussões e comentários nos jornais, nos bonds, nos cafés, nos corredores do parlamento, nas alcovas”. Muitos críticos não puderam evitar debater os duvidosos conselhos práticos de *Olímpia* – a sogra –, ou a tese sobre casamento, que alguns consideraram imoral. Outros felicitaram Azevedo pela correção do estilo e a caracterização da personagem principal.

Livro de uma sogra caía nas graças tanto da crítica quanto dos leitores, obtendo boa vendagem, como dizia a quadrinha de Arthur Azevedo: “Uma fortuna logra/ O Magalhães – digo-o sem medo –/ Vendendo o *Livro de uma sogra*/ Do Aluísio Azevedo.” (Gavroche, 1895, p. 1). O editor Domingos Magalhães já havia publicado até então os escandalosos romances naturalistas de Adolfo Caminha e, no mesmo ano, o obsceno *Atentados ao pudor*, de Viveiros de Castro. Conhecia, portanto, o potencial do que tinha em mãos. Em 1899, a Laemmert vendia-o por 3\$000 (Catalogo, 1899, p. 202); dois anos depois, o livreiro Jacintho Ribeiro dos Santos anunciava-o por 2\$000 (Rosa; Junior, 1901, p. 177), preços razoáveis para a época. Antes da morte de Azevedo, o livro seria traduzido para o espanhol e para o alemão.

Contudo, *Livro de uma sogra* teria esse brilho ofuscado no século subsequente. Seria recepcionado com estranhamento, como todos os livros do autor desviantes do modelo d’*O cortiço* (1890). Os críticos do período concordam em pelo menos dois pontos: o romance era datado e um exagero das técnicas do Naturalismo. Segundo Sodré (1964 [1938], p. 392), afora *Casa de pensão* (1884), *O Coruja* (1889) e *O cortiço*, em Azevedo avultava “[...] o desmando da receita, a fisiologia vulgar e até com pretensões didáticas de *O Homem* e do *Livro de Uma Sogra*, em que a falsidade não pode ser compensada pelo pretenso realismo, e é até mais falsa por isso mesmo”. A influente Lúcia Miguel Pereira (1988 [1950], p. 149) avaliou *O homem* (1887) e *Livro de uma sogra* como “dois dos livros mais falsos que já se têm escrito” e os considerou, ao lado de *O Coruja*

e *Filomena Borges* (1884), romances bem escritos, porém “[...] hoje, a bem dizer, ilegíveis” (Pereira, 1988 [1950], p. 142) – note-se também a curiosa semelhança que se conjugou haver entre *O homem* e o romance de 1895. Para Bosi (2015 [1970], p. 203), com o último, Azevedo estava “Descendo a casos fisiológicos [...]”. Já Moisés (2016 [2001]) percebeu nele uma tese, involuntariamente exagerada, caricatural, ensaística, contraditória e, no fundo, romântica.

Reminiscências dessas percepções podem ser rastreadas na recepção original de *Livro de uma sogra*, sobretudo a de que a narrativa era falsa (embora, neste caso, isso se deva a causas diferentes das do século XX). Considerou-se que ela divergia do que Azevedo produzira até o momento. Nessa fortuna crítica inicial, ao menos três leituras repetem-se, vindo, muitas das vezes, associadas: o romance ultrapassava as convenções do Naturalismo, apesar de ainda apresentar algumas características naturalistas; ele tinha um aspecto filosófico – ou doutrinário – e continha uma tese, ou então era uma espécie de “gênero novo”; ele era escabroso e imoral.

Neste capítulo, procuro deslindar até à exaustão justamente essas leituras de *Livro de uma sogra*, com uma atenção à mentalidade e a cultura do século XIX. Tomo-as como ponto de partida para propor uma interpretação mais totalizante que possa explicar as polêmicas e o sucesso do romance. Desse modo, demonstro que, para compreender bem *Livro de uma sogra*, é preciso considerar não apenas a relação mais evidente com o Naturalismo, mas também o que ele herda do libertinismo do século XVIII, bem como a assimilação e paródia que ele faz de, pelo menos, três diferentes tipos de manuais: os médicos ou os científicos de uso doméstico; os de namoro ou os de aconselhamento conjugal; e os sexuais.

LIVRO DE UMA SOGRA: O ENREDO

Quase todo o *Livro de uma sogra* é a transcrição do manuscrito de Olímpia. Leão da Cunha, um jovem rico a quem repugna casar-se, tem acesso a ele após retomar contato com o

amigo Leandro de Oviedo. Durante a época de namoro e os anos iniciais do matrimônio, Leandro sempre reclamava que padecia nas mãos da sogra, uma tirana. Agora, porém, estava em paz e, surpreendentemente, grato pelas ações da parente, já falecida. Espantado com a mudança repentina, querendo entender a mudança brusca do amigo, Leão é presenteado com um manuscrito belamente encadernado, em cuja leitura, Leandro lhe promete, ele encontraria explicações.

Olímpia, rica e ilustrada, casara-se aos dezoito anos com um marido do mesmo jaez, o dr. Virgílio. O matrimônio de ambos tinha tudo para dar certo: a nenhum deles faltava dinheiro, saúde, beleza, caráter, instrução ou amor. Com efeito, por um tempo, o casal desfrutou de um “estado de completa e franca felicidade moral e fisiológica” (Azevedo, 1895, p. 83), até, mais ou menos, o aleitamento da primeira filha, Palmira. A partir daí, os cônjuges passaram a se odiar. Os desentendimentos eram constantes e o contato sexual se tornava indiferente. O casamento caía no tédio e se transformava num sacrifício, o que culminaria na separação. Virgílio morre justamente nesse período, longe da ex-esposa e da filha.

Quando se aproxima a fase de Palmira também se casar, Olímpia teme pelo bem-estar da filha, após todo o desgosto e a infelicidade proporcionados pelo próprio matrimônio. Então, para que Palmira não tenha de passar pelas mesmas tribulações que ela passou e possa, assim, atingir a plenitude na união com o futuro marido, começa a lucubrar e a tentar elaborar meios práticos de evitá-las. Para isso, a matriarca contará com três contribuições principais: a investigação da própria vida conjugal, perquirindo nela o que e por que deu errado; a leitura da Bíblia, especialmente do Pentateuco; e os alvitreiros do experiente dr. César, amigo, médico da família e, posteriormente, segundo marido de Olímpia.

Todo o processo de formulação de sua tese passa a ser registrado em manuscrito. Nesse sentido, os capítulos II a X são uma exposição da filosofia de Olímpia. Entre devaneios e tiradas, a nar-

radora reflete sobre os fundamentos do casamento burguês, a definição de amor e a importância do sexo. Reflete também, embora com discrição, sobre a possibilidade do celibato, do amasiamento extraconjugal, do divórcio, da poligamia e da prostituição. E assim ela continua até o capítulo XI, a partir do qual se junta a narração propriamente dita do enredo.

Após o processo de seleção de possíveis candidatos a marido de Palmira, do qual Leandro sai felizado, o namoro dos dois começa. Começa, também, a execução das ideias da matriarca: quando o rapaz decide pedir Palmira em casamento, Olímpia já lhe impõe algumas cláusulas. Elas incluem, por exemplo, que os dois vivam em casas separadas, encontrando-se algumas vezes, e a obrigação de que Leandro redija uma declaração formal, alegando que se atribuiria a causa de sua morte somente a ele caso se encontrasse seu corpo, e não à ação da sogra ou de outrem.

Leandro hesita, mas, por fim, aquiesce. Assim, Olímpia passa a regular as visitas de Leandro à esposa e até mesmo a profissão do genro, o qual, antes um medíocre amanuense, se torna um comerciante bem-sucedido. Naturalmente, o casal – mas sobretudo Leandro – por vezes se mostra refratário ao regime conjugal imposto, chegando a protestar, discutir e até lançar impropérios contra Olímpia. O maior descontentamento surge com a descoberta da gravidez de Palmira, quando a sogra exige que Leandro parta para a Europa e só retorne após o aleitamento inicial do bebê.

Olímpia se mantém resoluta e inflexível. Como a conversa de Leandro com Leão no primeiro capítulo já sinalizara, até o final do romance, o casal se adapta ao regime da sogra e o pratica automaticamente, sem a necessidade de intervenção alheia, e alcança alguma felicidade. Já ela se casa com o dr. Cesar, de quem se aproximara mais após a morte da irmã deste. Quase dois anos depois, Olímpia falece em decorrência de uma doença no fígado, não sem antes presentear os jovens com seu manuscrito.

OLÍMPIA: CIENTISTA E FILÓSOFA

Aluísio Azevedo já tinha em vida o prestígio de autor naturalista de maior referência no Brasil. *Livro de uma sogra* é o último romance completo que o escritor deu a lume; posterior, portanto, ao sucesso de *O mulato*, *O homem* e *O cortiço*, marcos de sua carreira. No começo da campanha publicitária, uma das expectativas era de que se tratava de uma nova obra naturalista, até os críticos se darem conta de que não era bem isso o que tinham em mãos: “E o Aluísio Azevedo que nele encontramos não é mais o do *Mulato*, nem mesmo o do *Cortiço*; é um Aluísio novo [...]. Não há no *Livro de uma sogra* preocupação de Naturalismo, nem intenções de fisiologismo” (Magalhães, 1895, p. 1). Para Antonio Salles (1897, p. 344), “É um livro de transição [...] para além do faustoso mausoléu do Naturalismo”. Em outras palavras, a classificação de “romance naturalista” era insuficiente e pouco aplicável ao que constituía “[...] um gênero novo para o escritor [que não o romance realista de pura observação]”, enfim “[...] diferente do [gênero] do *Cortiço*, do *Homem*, da *Casa de Pensão*, é justamente o contrário deles”, segundo Lulu Senior (1895, p. 1). Em vista disso, os críticos procuraram alternativas para o romance. Sem deixarem de entrever no Naturalismo um ponto de partida, rotularam-no de “psicológico”, “subjetivo”, “filosófico”, mas também de “analítico” e, notoriamente, um *estudo*, “cerrado e forte [,] do eterno problema do amor no casamento” (Magalhães, 1895, p. 1).

É isso que realço primeiramente em *Livro de uma sogra*: se o romance se “afasta” do Naturalismo, como quis a fortuna crítica do século XIX, ainda contém muito do cientificismo da época. Mesmo que atenuado, tal cientificismo (hoje mais facilmente perceptível) foi suficiente para que, no século subsequente, tomassem a direção oposta e o interpretassem como um *desmando* do Naturalismo.

É latente nos discursos de Olímpia o mesmo cientificismo que percorre boa parte do Naturalismo. A personagem parte

com frequência de uma lógica e pressupostos deterministas, a exemplo da natureza instintiva e imperativa do amor sexual nos humanos, da desigualdade “natural” e “desejável” entre os cônjuges (em que a posição inferior cabia à mulher), ou mesmo da ideia fatalista, central no romance, de que o casamento leve ao tédio e esfriamento do desejo sexual, bem como de outra ideia, que daí deriva, de que o filho de um casal formado por um negociante comendador e uma mulher de boa família será, invariavelmente, um mimado. Sobre isso, ela raciocina: se a esposa se decepçiona com o casamento por sempre fantasiar um marido acadêmico, artista, elegante e bem-educado e não cogitar trai-lo, ele o faz por não obter felicidade com essa união e ser reduzido a um mero provedor do lar. Daí, ambos direcionarão todo o afeto e a energia para o filho, que, coberto de mimos, crescerá estragado, “[...] tão minguado de corpo como de espírito” (Azevedo, 1895, p. 230). Nunca tendo conhecido esforço, ele, então, se tornará vicioso; uma vez acadêmico (que é o curso esperado), entregar-se-á a badernas e se formará, enfim, como um bacharel inútil e desprezível, que logo liquidará a fortuna herdada. É por isso que a “escala geral da família brasileira” podia caber no “[...] axioma: / Pais – comendadores; filhos – bacharéis; netos – mendigos” (Azevedo, 1895, p. 231).

Olímpia também comunga de típicas ideias deterministas de hereditariedade e degenerescência. Por exemplo, ela se define por ter “caráter sereno, temperamento garantido por hereditariedade natural” (Azevedo, 1895, p. 24). Ora, para a ciência da época, as constituições física, moral e mental de um indivíduo correlacionavam-se e influenciavam umas às outras, assim como geravam efeitos evidentes em tal indivíduo, que podiam ser transmitidos para a próxima geração. Os tipos de efeito e as “aberrações” que surgiam daí variavam. É nesse sentido que, na mesma esteira de psiquiatras, neurologistas e criminologistas europeus da época, Viveiros de Castro (1934

[1895], p. 279) afirmava: “Um epiléptico pode gerar um criminoso como o alcoólico pode gerar um suicida ou um ciumento. O que há de comum é o fundo de degenerescência, o desequilíbrio mental ou nervoso”. A grande causa das aberrações, ainda segundo o jurista, era a *hereditariedade*, embora alguém pudesse degenerar em função de outros fatores, desde alcoolismo, tísica, menopausa, onanismo, leituras imorais e vícios até excesso de trabalho intelectual (*surmenage*).

Por isso, segundo a matriarca, um artista realizava muito “esforço encefálico” para compor a arte, o que lhe ocasionava “precoce esgotamento nervoso” (Azevedo, 1895, p. 214). Caso diverso era o do comerciante, cuja profissão permitia exercitar a inteligência sem lhe prejudicar o sistema nervoso. A ausência do tal esgotamento ainda lhe propiciava ser um “excelente procriador” (Azevedo, 1895, p. 224), algo útil para a mulher e para o casamento. É esse um dos motivos principais para Olímpia introduzir Leandro no comércio. Aliás, ela já exigia, auxiliada pelo dr. Cesar, que não devia constar no marido ideal para Palmira “A menor lesão, o menor vício do organismo ou de sangue, a menor deformação física” (Azevedo, 1895, p. 138). “Vício do organismo ou do sangue”, vale esclarecer, podia significar, na época, tanto ser alcoólatra, tuberculoso e epiléptico, quanto maníaco, homicida, homossexual... – em todo caso, um “degenerado”.

Daí facilmente se cai no racismo. Um dos motivos da suposta perfeição física de Leandro se devia a ele descender da “raça catalã”, haja vista, destaca o dr. Cesar, “[...] a degeneração da raça latina e [...] a crescente depravação de costumes” (Azevedo, 1895, p. 151).¹ Além disso, segundo Olímpia, se a mulher

1 Vale relacionar os trechos, ainda outra vez, ao discurso cientificista de Viveiros de Castro (1934 [1895], p. VII, grifos do autor): “Assistimos a mais uma confirmação da lei de Darwin, a raça mais forte suplantando a mais fraca na luta pela existência. Os negros tendem a desaparecer, absorvidos na raça branca e desse cruzamento surge o tipo

devia ser inferior ao homem, precisava-se considerar aí também a hierarquia racial, de modo que, em uniões inter-raciais, a etnia dela fosse, nesse sentido, inferior à do homem: “É mais natural e aceitável ver um branco casado com uma mulata ou um mulato com uma preta, do que ver uma branca ligada a um preto ou a um mulato” (Azevedo, 1895, p. 69). Olímpia pressupõe uma “escala etnológica” (Azevedo, 1895, p. 69) qualitativa, com vistas a um “aperfeiçoamento” racial, mentalidade típica das elites da época e amparada pela ciência. Decerto, considerando que *Livro de uma sogra* pende para o humor, sobretudo a paródia (Mendes; Santos, 2023), é possível que isso e muito do que se desenvolve ali seja satírico ou denunciatório – o que faz sentido ao se considerar a obra de Aluísio Azevedo, sobretudo *O mulato*. Por sinal, Olímpia também afirma que os sentimentos dos genitores influenciam na formação do bebê, ideia flagrantemente descabida e anticientífica até mesmo para a época. É verdade, contudo, que esse humor do romance é difuso, por vezes sutil e até inacessível para os leitores hoje, inviabilizando, afinal, que se delimite o que é e o que não é cômico.

À semelhança de suas ideias científicas, Olímpia ainda é caracterizada como uma espécie de *homem de ciências*. O desvelo de achar soluções para os problemas que Palmira poderia contrair com o futuro casamento leva-a a se comportar como uma cientista, delimitando a problemática, aventando hipóteses, estipulando um objetivo, fazendo pesquisas, citando outros autores e anotando seu progresso à mão. Olímpia chama o que escreve de “pesquisas filosóficas” (Azevedo, 1895, p. 32), e frisa que por trás disso há “estudos que determinaram” (Azevedo, 1895, p. 42); um estudo “[...] forma o cabedal deste meu querido livro” (Azevedo, 1895, p. 44). O processo de avaliação de

genuinamente nacional [...]. [A]s épocas de mestiçagem são as mais fecundas na criminalidade e na corrupção dos costumes, porque os mestiços [...] são baldos de senso moral e propensos à lubricidade.”

Leandro para candidato a marido – no qual ele é tratado como um espécime de laboratório – perfez “[...] quatro meses de ininterrompidas pesquisas” (Azevedo, 1895, p. 152). No capítulo VII, ela expõe sua metodologia:

Principiei por estudar-me a mim mesma; estudei-me longa e pacientemente, dissecando, um a um, todos os grandes e pequenos factos que encheram a minha vida conjugal, e procurei descobrir quais delles marcavam as épocas divisórias dos três estados que conheci ao lado de meu marido [...] (Azevedo, 1895, p. 83).

Olímpia conversa com “fumaças de doutora” (Azevedo, 1895, p. 289). Usa verbos essenciais como “perquirir”, “estudar”, “analisar”, “descobrir”, “dissecar”, além de expressões do tipo “Do resultado dessas minhas observações” (Azevedo, 1895, p. 135), “Donde se conclui que” (Azevedo, 1895, p. 94). Sua fundamentação teórica é extraída da observação empírica e em campo, das notas do ex-marido, da Bíblia e, mais à frente, do *Traité théorique et pratique de l'art des accouchements*, de Paulin Cazeaux. Como em todo processo científico, Olímpia divaga, perde-se, reavalia o que disse, mas também afirma, conclui categoricamente, formula resultados finais e, sobretudo, verifica a praticabilidade da tese central. Embora revele abalar-se emocionalmente com algumas de suas duras decisões, age e se comporta, na verdade, de modo calculado e impassível – qual uma cientista ideal. Exemplo disso é o pragmatismo com que trata Leandro: ele “[...] nada por si só representava; valia muito, porém, desde que eu o julgasse como auxiliar indispensável à felicidade de Palmira” (Azevedo, 1895, p. 217).

Tanto quanto é cientista, Olímpia também é filósofa, para quem teoria e prática são indissociáveis. E uma filósofa de estirpe iluminista, porque, antes de tudo, todo o raciocínio que desenvolve (para formular a tese sobre felicidade conjugal) vem do livre exercício da razão. A sogra dá a entender que qualquer um que

reflita sobre os mesmos fatos que ela recolhe pode chegar a conclusões semelhantes, desde que a razão seja aplicada. Ora, *razão* e *natureza* – os conceitos mais importantes para o pensamento iluminista e, por consequência, libertino – não são de fácil explicação porque só se pode fazê-lo quando eles são pensados “[...] como uma *função*, não como uma *substância*, como um horizonte de definição, não como um conceito definível” (Prado Júnior, 1996, p. 51). Portanto, para o iluminista, razão e natureza são uma expectativa; são, sobretudo, um *meio*. A investigação racional atravessa a filosofia de Olímpia, que ainda concentra na natureza o papel de normalizadora das inclinações humanas. Já no início do manuscrito, ela explica:

[...] tendo estudado minuciosamente o meu próprio coração e o coração de meu marido, e depois de uma longa e paciente observação de todos os instantes da vida de casados que nós dois tivemos, tirei a base e a substância de minha filosofia sobre o amor conjugal e os meios práticos de obter-lhe a duração (Azevedo, 1895, p. 29).

Perceba-se que a razão – e o estudo – não a conduz à mera especulação filosófica, à divagação puramente intelectual, mas, sim, à prática. Para alcançar o objetivo de possibilitar à filha a obtenção de uma bem-sucedida iniciação sexual e a consequente felicidade no casamento, a matriarca exercita a razão e compõe uma *filosofia prática*, que, por conseguinte, se torna didática. É, também, uma filosofia empírica, porque a principal base é a experiência própria, apreendida pelos sentidos. É claro que a pretensão de neutralidade, naturalidade ou universalidade do raciocínio de Olímpia é falaciosa, já que vem filtrada por pressupostos deterministas e datados, a exemplo dos conceitos de hereditariedade e racismo científico de que lança mão. Por mais que a filosofia do século XVIII se faça presente na literatura do fim do século XIX, *ainda se trata de literatura do fim do século XIX*.

Por ora, contudo, atendo-me a destacar essa faceta filosófica, racional e pragmática de Olímpia, que está na base de sua caracterização e na de *Livro de uma sogra*.

Dito isso, não é difícil imaginar por que o próprio livro também foi interpretado no século XIX como “filosofia”. Artigos como o de Lulu Senior (1896) (Ferreira de Araújo), ou o de José Veríssimo (1895), os quais aproximaram o romance da polêmica em voga da Lei do Divórcio, demonstram que ele tinha potencial para suscitar debates sérios (mesmo quando se lhe reconheceu veia humorística), à guisa de um tratado filosófico, de um estudo científico ou mesmo do tal “gênero novo”, comprovando o mencionado “barulho” quando do lançamento. Arthur Azevedo (1895, p. 1) menciona que, em uma conferência literária da época, Fausto Cardoso alegara que Aluísio “[...] deixou de ser um romancista e se tornou um filósofo” com *Livro de uma sogra*, ao que o irmão de Aluísio replicou: “Creio que ele se tornasse filósofo sem deixar de ser romancista” (Azevedo, 1895, p. 1). Agenor de Roure (1895b, p. 1), que chamou o maranhense de “filósofo-romancista”, queixou-se: “Quero crer que o *Livro de uma sogra* não tenha o caráter de uma tese ou de propaganda de ideias do autor” (Roure, 1895a, p. 1). Um articulista anônimo chegou a propor que o romance se intitulasse ou tivesse como subtítulo “Paradoxo sobre o casamento” (Livro, 1895, p. 1), à semelhança de um ensaio filosófico.

Os críticos costumam se referir ao núcleo do enredo como “tese”, “doutrina”, “princípios filosóficos”, “ideias”. No geral, porém, viu-se nisso um aspecto negativo. A recepção da maioria deles foi reticenciosa. Fizeram questão de sinalizar sua discordância e como tais ideias eram falsas, impraticáveis, perigosas e imorais. Pôs-se em xeque, também, se elas na verdade traduziam o pensamento de Aluísio Azevedo – o que era de se lastimar –, já que a representação de Olímpia não era hábil em criar a ilusão de uma personagem plausível, convincente.

PRIMEIRO INTERLÚDIO: NATURALISMO COMO PORNOGRAFIA E A HERANÇA LIBERTINA

O incômodo desses críticos apresenta semelhanças com a recepção de outros romances naturalistas, principalmente *A carne* (1888) (Mendes, 2023). Nesse sentido, comentou-se sobre a redução materialista dos personagens ao instinto sexual e à preponderância dele, além da improbabilidade de existir uma mulher como Olímpia, que, no fundo, foram as mesmas diatribes dirigidas ao romance de Júlio Ribeiro. Porém, o alvo principal foi o que se postulava sobre o casamento. *Livro de uma sogra* era contra a instituição do matrimônio, os conselhos de Olímpia eram inexequíveis e absurdos – podiam induzir ao distanciamento entre os nubentes e até ao adultério – e era um disparate que se limitasse a união conjugal ao amor sensual, ou que se justificasse a separação pelo esgotamento dele.

Para homens de letras que idealizavam conceitos mais conservadores e românticos de casamento e de amor, essa era a *filosofia*, a *tese* ou a *doutrina* de *Livro de uma sogra*, a qual o tornava imoral: “Eu não darei a ler este livro a minha filha, porque vejo nele perigos para a imaginação de um adolescente [...]”, alegava Garcia Redondo (1895, p. 2). Para Roure (1895a, p. 1), “O remédio empregado por D. Olímpia [...] é tudo quanto há de mais imoral”. Uma anedota publicada n’*O Paiz* (e reproduzida em outros jornais) revela muito sobre essa noção de obscenidade do romance:

A mulher do conselheiro Amazilis da Ressurreição, como o marido lhe exige que só leia livros morais, pergunta ao conselheiro se pode ler o *Livro de uma sogra*, do Aluísio.

– Sim, menina – responde o marido – podes ler de olhos fechados. (Echos, 1898, p. 2).

Tratava-se, enfim, de um “livro para homens”, o que também pode-se inferir a partir da diversidade de títulos pornográ-

ficos com que *Livro de uma sogra* compartilhava espaço em um anúncio como este:

10000 REPARTADOS: 2, Rue Castiglione, Paris, S. ANTONIO, S. FRANCISCO.

LEITURA BOA

POR

POUCO DINHEIRO

COLLECCÃO MODERNA

ROMANCES A 1\$000

A'vondana rua Nova do Ouvidor n. 19, loja
Pelo correio mais 50 rs cada volume

Os preços delem vir dirigidos a F. GUERRE

Vingança Coroa, Kocka, Procura de noiva, Gustavo o Estroim, Motta Coqueiro, Sete anjos do uvo, A dama dos tres espartilhos, Maria a Mo-nina roubada, Magdalena, Vereda das Ameixas, Barro do Sr. Martinho, Família Pavilhão, Martyrio e cynismo, Noiva do cadete, Lanterna mágica, Namorado sem ventura, Vingança de mul-her, Dama das camélias, Marido Perdido, Teta-tezas a beira mar, Culpas dos pais, Meninas da agua-furtada, Poeta da rainha, Romeu e Julieta, Mulheres independentes, Região, Filho de minha mulher, Esauqueto da carne, Martinhada, Montes e vales, Ermitão de Muphem, a 1\$ cada um.

Successo de litteratura. Benita, escandaloso e sensual romance, 2\$, colleccão rubra

Vultos e factos, de Affonso Celso, 1 vol.....	5'000
Giovannina, de Affonso Celso, 1 vol.....	4'000
Assassinato de Genil de Castro, de Affonso Celso, 1 vol.....	4'000
Notas e Focões, de Affonso Celso, um 1 vol.....	4'000
Um invejado, de Affonso Celso, 2 vols.....	7'000
Balladinas, de Coelho Netto, 1 vol.....	4'000
Bilhetes Postaes, de Coelho Netto, 1 v. 1.....	4'000
Pornographia contra pornographia, do Dr. Erico Coelho, 1 vol.....	1 0'00
Ensiñamento, do Visconde de Taunay, 1 vol.....	8'000
Celeste, de Della, 1 vol.....	4'000
Romeo e Julieta, de V. Varren, 1 vol.....	3'000
Imagens e Visões, de Luiz Rosa, 1 vol.....	4'000
Blócos, de Isaias de Oliveira, 1 vol.....	3'000
Necrológio da Família, do Dr. Erico Coelho, 1 vol.....	4'000
Diário de uma solteira, de Vireira de Castro, 1 vol.....	4'000
Verdades, de Lucio de Mendonça, 1 vol.....	4'000
Livro de uma sogra, de Aluizio de Azevedo, 1 vol.....	4'000
Padre Eusebio, de Antonio Celestino, 1 vol.....	6'000
Barbeirinho do Sevilha, de E. Garrido, 1 vol.....	3'000
Joyen Telemazo, de E. Garrido, 1 vol.....	3'000
Gotas de Amor, de Habettsis, 1 vol. (ilustrado).....	6'000
Novelitas amorosas, de Habettsis, 4 vols. (ilustrado).....	4'000

2 | Cancellas n. 2, A. cadereco telegraphico, 2, rue Castiglione, Paris, S. ANTONIO, S. FRANCISCO, dando-se vantajosa recomendação. Os preços delem vir dirigidos a F. GUERRE.

Figura 1 – Anúncio

Fonte: *O Paiz* (RJ), 12 set. 1899, p. 6.

Portanto, além do sentido mais comum, o aspecto “filosófico” de *Livro de uma sogra* pôde também significar “obsceno”. É interessante pensar que, no século XVIII, “filosófico” se referia à produção libertina; um *philosophe* é também um libertino. Em um período em que filosofia, pornografia e revolução estão intimamente relacionadas, “Editores e livreiros setecentistas usavam a expressão ‘livros filosóficos’ para designar sua mercadoria ilegal, fosse ela irreligiosa, sediciosa ou obscena” (Darnton, 1996 [1995], p. 24). Essa denotação de “filósofo” (e palavras derivadas) não se perdeu no século XIX, tendo sido usada, por exemplo, por Carvalho Júnior (Mendes, 2019).

Acusações de materialismo e de imoralidade, associações com o libertinismo de séculos anteriores, vendas como “livro para homens”: de que se trata, na verdade, essas percepções oitocentistas de *Livro de uma sogra* e do próprio Naturalismo? Muitas das discussões que eu e Leonardo Mendes temos proposto em trabalhos recentes tentam justamente compreender, a partir da análise de fontes primárias, o que está por trás dos diferentes discursos produzidos sobre o Naturalismo brasileiro.² Nossos avanços nas pesquisas hoje nos permitem afirmar, com segurança, ao menos dois fatos: o Naturalismo era lido como pornografia no Brasil e funcionou então como uma das manifestações da própria categoria “pornografia”.

Em um capítulo cujo foco é a análise de *Livro de uma sogra*, não pretendo desenvolver longamente, outra vez, os mesmos argumentos de que venho lançando mão nos últimos anos, mas gostaria, ao menos, de revisitar os pontos mais importantes. Antes de tudo, é preciso compreender como o Naturalismo era percebido por diferentes pessoas e instituições brasileiras, pouco diferente

2 Remeto, por exemplo, a Mendes (2023) e Mendes e Mendes (2024), citados neste capítulo. Para um debate mais detido e mais aprofundado, confirmam-se, também, os numerosos artigos que Leonardo Mendes vem publicando desde, pelos menos, 2016.

da perspectiva de países europeus da época (Abreu, 2016). Tanto lá quanto por aqui, nomes importantes do Naturalismo, como Zola e Eça de Queiroz, eram associados à obscenidade, o que eles mesmos reconheceram em algum momento (cf. o prefácio do português a *Azulejos*, de Bernardo Pinheiro Correia de Melo). Um marco no Brasil, nesse sentido, são as anedotas e o alvoroço em torno da cena de minette d'*O primo Basílio*, que os leitores já haviam decorado como “a página 320”.³

Tanto alguns periódicos mais conservadores (a exemplo do infatigável *O Apostolo*, ou do *Jornal do Commercio*) quanto alguns letrados (Machado de Assis, inclusive) constantemente atacavam o Naturalismo por considerarem-no uma estética grosseira, obscena, exagerada, que disfarçava o conteúdo pornográfico por meio da ciência e cujos autores criavam cenas escabrosas propositalmente, para chocar e vender. É claro que muitos de tais autores tentaram se retratar, quase sempre alegando que tinham propósitos morais para fazê-lo: a metáfora mais comum, para tanto, é a do médico que disseca a moléstia ou o vício para saná-lo. Contudo, nem isso, nem aqueles finais em que as heroínas adúlteras morriam e eram “castigadas” bastaram para convencer os homens de letras. E dificilmente poderiam convencer, dado que os próprios romances naturalistas citavam outros romances naturalistas como pornográficos, ou, para piorar, muitos desses escritores também se aventuraram na escrita de livros declaradamente pornográficos e populares. Relatos pessoais de leituras de tais romances também confirmam que o Naturalismo circulava como pornografia e desencadeava vendas em massa justamente por causa desse conteúdo.

Na imprensa, os romances naturalistas muitas vezes eram anunciados nos catálogos de “livros para homens”, ao lado de ro-

3 Cf. Fortes, D. As tres questões. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 109, p. 6, 27 abril 1878; e *O Besouro*: Folha Illustrada Humorística e Satyrica, Rio de Janeiro, ano 1, n. 11, 15 jun. 1878. Palcos e Bastidores, p. 87.

mances libertinos, histórias de prostitutas remotas, livretos pornográficos anônimos etc. (El Far, 2004). Adicionavam-se rubricas chamativas, de modo a salientar o potencial pornográfico de tais romances. Eles eram “leituras quentes”, “para o inverno”, para ativar a vontade sexual, para excitar velhos “gastos”. Reveja-se a figura 1: os livros ali arrolados são todos denominados “leitura boa por pouco dinheiro”, uma dessas designações discretas que, no Oitocentos, significavam muito mais do que pareciam denotar; o romance do meio, *Lenita* (provavelmente surgido devido ao *succès de scandale* de Júlio Ribeiro), é “escandaloso e sensual”; seguem-no algumas referências pornográficas da época. Há, sem dúvida, uma parcela de estratégia das livrarias e dos editores em todo esse *marketing*, mas não dá para ignorar o quanto eles se sintonizam com todos os outros discursos sobre o Naturalismo. Quando se fala bem ou mal da estética no século XIX, uma percepção permanece constante: seu caráter pornográfico.

Uma das críticas mais frequentes que essa argumentação costuma sofrer é a de que tudo não passaria de uma leitura errada e deturpada, como se fosse possível, na produção de conhecimento acadêmico, simplesmente negligenciar inúmeras e variadas fontes primárias, ou então deslegitimar toda a mentalidade do século em estudo. Por sorte, os romances naturalistas também costumam apresentar elementos no próprio texto que os aproximam bastante da produção pornográfica, tanto contemporânea quanto passada. São marcas que comprovam que a percepção oitocentista é certa e mais interessante do que a redução do Naturalismo, consolidada a partir de meados do século XX, a um movimento malgrado, pedante e com poucas obras merecedoras de atenção.

Concordo com Hunt (1999 [1993]) que a literatura libertina molda muitas das noções que ainda hoje definem o conceito de pornografia, isso sem contar as contribuições anteriores de figuras cruciais como Aretino, Rabelais e Boccaccio. Para Jacob (1999 [1993]), em termos filosóficos, há aí a passagem do natu-

ralismo aristotélico para o materialismo das revoluções, ambos assimilados pelos textos pornográficos ao longo da história. Nesse sentido, apesar das diferenças de contexto, qualquer produção pornográfica posterior apresenta reminiscências do libertinismo setecentista ou da licenciosidade renascentista. Não é diferente com o Naturalismo. É comum encontrar nos romances naturalistas personagens tipicamente libertinos, como os clérigos devassos, prostitutas ou mulheres com desejos sexuais incontrolláveis, dissidentes sexuais, médicos duvidosos e familiares maliciosos dados ao incesto. Há também cenas e expedientes semelhantes, como a iniciação sexual, o sexo em lugares inusitados, o sexo com eclesiásticos, parentes ou parvos, a justificativa do propósito moral, o foco na vida sexual e nas genitálias dos personagens, bem como uma filosofia a favor de uma prática sexual mais prazerosa e livre.

Livro de uma sogra não foi o único livro de Aluísio Azevedo a ser lido como pornografia ou a conter traços libertinos. Aluísio foi um desses autores profícuos do século XIX que souberam transitar com destreza por diferentes gêneros, sempre atento ao gosto do povo. Não espanta, por isso, que romances como *O homem* e *O cortiço* falem tanto sobre sexo e contenham passagens explícitas. O primeiro, por exemplo, trata da iniciação sexual falha de Magdá, que, uma vez malsucedida, leva a moça a sonhar fantasias eróticas; o romance aponta a importância do sexo para a felicidade do indivíduo. Em contrapartida, n' *O cortiço*, a iniciação sexual terá êxito, por meio da trajetória libertina de Pombinha e Léonie. Desde o primeiro capítulo, transa-se muito n' *O cortiço*, com diferentes combinações de parceiros sexuais e de lugares; nele, encontram-se também cenas fisiológicas, de exposição do corpo, além de personagens *queer*. *Livro de uma sogra* apresenta algumas dessas características, assim como outras mais específicas, que deslindo adiante. Por ora, basta afirmar: ele era um “livro para homens”.

OLÍMPIA: NATURALISTA E LIBERTINA

Ora, se Olímpia é a narradora filósofa de *Livro de uma sogra* é também uma libertina. Isso, é claro, pode ser interpretado de mais de uma forma. Há “metamorfoses do espírito libertino” (Prado Júnior, 1996), as quais podem fazê-lo remeter até mesmo a pensadores do século XVI e, mais remotamente, aos epicuristas. Por outro lado, há continuidade de uma mesma inspiração, que aproxima todas essas “metamorfoses”. O libertinismo de Olímpia varia igualmente de forma, ao mesmo tempo em que mantém características essenciais.⁴ Varia tanto que chega a se disfarçar: na caracterização da sogra, Aluísio Azevedo também inseriu qualidades que a representassem, em uma leitura mais superficial, como uma senhora viúva, respeitada, de boa família, leitora da Bíblia, que não tinha outra intenção que não a felicidade da filha.

Primeiramente, conforme o senso comum, ela é uma libertina porque, afinal, expõe uma doutrina e uns conselhos perniciosos, enquanto fala abertamente de sexo. Tão abertamente, é claro, quanto lhe permitem o gênero, a classe, a idade e até o gênero textual em que ela escreve. Para se ter uma ideia melhor do que isso significava na época, o exemplo de “libertinagem” mais citado n’*O Apostolo* – com exceção dos casos mais gerais relacionados a sexo (luxúria, volúpia etc.) – é o de *divórcio* e, na sequência, tudo concernente à “moralidade” do matrimônio. Uma edição do periódico chegou a chamar o divórcio de “pornografia”, “prostituição” e Erico Coelho, de “libertino” (*Pornographia*, 1898, p. 1),

4 No século XIX, a noção de “libertino” (e “libertinismo”) já tinha conotações amplas, próximas às do senso comum de hoje. Certamente se referiu à produção intelectual da França setecentista, mas também chegou a abranger períodos anteriores (destacadamente o Renascimento) e, também, a significar “devasso”, “pornográfico”. Para se ter uma noção, no mencionado prefácio de Eça de Queiroz a *Azulejos*, o português cita como exemplos de libertinos o Marquês de Sade, Boccaccio, Brantôme e Piron.

ele que foi um dos deputados que mais lutaram para incluí-lo na Constituição de 1891.

Outras qualidades que compõem a caracterização de Olímpia fazem-na encaixar-se no estereótipo do libertino do século XVIII. Ela é rica, viajada, ilustrada, filósofa, experiente e, segundo dr. Cesar, “[...] um espírito superior, emancipado de preconceitos mesquinhos” (Azevedo, 1895, p. 315), mais ou menos o perfil de Lenita, de *A carne*. Valentim Magalhães (1895, p. 1) chamou-a justamente de “[...] sogra rica e astutamente filósofa” e criticou que, para se praticassem alguns dos conselhos dela, era necessário ter muito dinheiro – um pré-requisito, para ela. Pense-se também na perversão sutil que Olímpia faz da moralidade católica (a exemplo da desmoralização da prática de abstinência sexual) ou a canibalização do texto bíblico, que oscila entre a devoção e a heresia e vem subordinada a uma filosofia libertina e positivista.

Olímpia apresenta semelhanças, ainda, com o recurso da narradora feminina, avultado com a produção de textos pornográficos durante a transição do naturalismo para o materialismo, isto é, por volta da segunda metade do século XVII. Para Jacob (1999), o materialismo filosófico (e, inserido nele, o mecanicismo) à moda de Hobbes, Descartes e Newton foi facilmente assimilado pela pornografia nascente e difundiu a noção de que os corpos eram análogos aos átomos que compunham o universo. Desse modo, homens e mulheres (além dos “hermafroditas”) eram igualmente animados pelo desejo e constituídos por uma natureza mecanizada. A partir disso, tal narradora feminina surge como uma voz nova em um meio filosófico, científico e literário extremamente masculino. No geral, ao longo da narração, essa libertina ostensivamente denota e reitera leituras filosóficas materialistas, além de participar e guiar a atividade sexual, “[...] como uma professora de sexo, e não como narradora ficcional e atriz” (Jacob, 1999 [1993], p.179). Olímpia é uma mulher viril (Santos, 2023), forte, mesmo quando comparada ao marido (Azevedo, 1895, p. 130). É

experiente e concebe uma filosofia sobre a natureza humana e as relações conjugais e conduz com destreza a narrativa, assim como seu plano de felicidade da filha, por meio da qual veicula ensinamentos filosóficos e sexuais para ela e o genro.

No século XVIII, a principal forma de retratar a filósofa materialista era como prostituta ilustrada (Jacob, 1999 [1993]), isto é, a mulher que entende sobre sexo e filosofia tanto na teoria quanto na prática. Olímpia é justamente uma mulher bem-instruída que, enfim livre de marido, fundamenta sua filosofia e seus conselhos sexuais nas experiências que teve durante o casamento. Mulheres com práticas afetivas que excedessem as normas sociais do século XIX podiam facilmente ser interpretadas como “prostitutas” (Mendes; Mendes, 2024), e a recepção de *Livro de uma sogra* centrada na figura de Olímpia como imoral e falseada deriva justamente daí. A própria personagem diz ter se entregado ao meretrício: “Oh! quanto me prostituí nos braços de meu marido!” (Azevedo, 1895, p. 30). Ora, Olímpia entende que o sexo praticado apenas como obrigação conjugal, sem valorizar ou estimular o corpo e o prazer da mulher equipara-se à prostituição. Isso devia ser particularmente aplicado na noite nupcial, de modo que os nubentes se descobrissem por meio dos estímulos preliminares: “Sem esse véu, que os envolve e os oculta à vergonha um do outro, o primeiro amor de uma donzela fica tão prostituído como esses frios amores que os libertinos compram no regaço das perdidas” (Azevedo, 1895, p. 196). A perspectiva pode até parecer conservadora, na medida em que confere ao sexo uma finalidade necessária e uma aura de preciosidade, entretanto foi suficiente para escandalizar os críticos.

A rigor, a seguir Jacob (1999), Olímpia é uma libertina mais *naturalista* do que *materialista*, embora a constituição de sua figura seja, sem dúvidas, herdeira do materialismo iluminista, sobretudo por apresentar uma mulher dotada de razão, característica tradicionalmente masculina. Diferentemente dos materialistas, Olímpia não admite a igualdade entre a mulher e o homem, a qual “[...]”

é bonita, mas é impossível e, se fosse possível, seria inconveniente” (Azevedo, 1895, p. 68). Essa diferença devia ser preservada até mesmo na união inter-racial, além de ser proveitosa para o bem-estar da sociedade e do casal e, ainda, agradar às mulheres. Isso porque a matriarca também entende que “A mulher, já pela sua especial constituição física e intelectual [...]”, tem um “[...] estado natural estado de passividade” (Azevedo, 1895, p. 68) e obtém prazer e felicidade por meio do “[...] passivo enternecimento de julgar-se um objeto dele” (Azevedo, 1895, p. 70). Ora, “os naturalistas louvam a atividade sexual [...], embora seu artifício estivesse limitado pela hipótese da atividade masculina e passividade feminina – o que não implica que as mulheres desejassem menos sexo que os homens” (Jacob, 1999 [1993], p. 190). Em *Livro de uma sogra*, a mentalidade é a mesma: Olímpia denuncia a negligência dos homens com o prazer feminino e como a instituição do casamento ou os preconceitos da sociedade a endossam, e a partir disso delibera que o sexo deva ser uma indispensável fonte de deleite para o casal. Isso, porém, às custas de que aquele prazer derive sempre do contato com o homem e que a mulher continue passiva, submissa, com atribuições domésticas. Ou seja, o falo prevalece como “força motriz”, no vocabulário mecanicista. Por isso, ao contrário das libertinas materialistas, Olímpia não cogita a masturbação, nem aconselha o sexo lésbico: “nada aproveitaríamos com ser do mesmo sexo... Nunca houve equilíbrio perfeito de qualquer amor senão entre pessoas de sexo diferente” (Azevedo, 1895, p. 310). Ademais, apesar de o sexo proporcionar encantos e ser um instinto natural, sua finalidade é garantir a reprodução da espécie, algo que o casamento deve prover.

Também aqui Olímpia pensa como um naturalista, que “[...] não pode escapar das regras da procriação. O homem é quem ativa a procriação, a mulher, passivamente, aguarda o instrumento ansiado” (Jacob, 1999 [1993], p. 187). Dito de outro modo, se nas entrelinhas Olímpia ensina ao casal como se manter sexual-

mente atraente e até aconselhe maneiras de tornar a prática ainda mais prazerosa, a reprodução da espécie se mantém sempre em perspectiva. Olímpia costuma justificar seus posicionamentos como “naturais”, ou seja, ela estaria apenas relatando fatos, facilmente observáveis por qualquer um – de novo, desde que aplicada a razão –, já determinados pela Natureza. Contudo, legar a fisiologia e o comportamento humano à Natureza e a leis deterministas prova-se, no fim, um argumento malicioso, porque permite à narradora fazer afirmações mais ousadas, com a desculpa de *também serem naturais*. É, afinal, a mesma estratégia usada em romances libertinos, quando narraram as maiores depravações ou propuseram diversas obscenidades sob a alegação de que eram obras da Natureza ou mero resultado do uso da razão.

Portanto, o viés aparentemente conservador da filosofia de Olímpia não anula o quanto ela é libertina. Muitos libertinos e *philosophes*, aliás, eram pouco empenhados em pôr em prática seus libelos, sendo mais *intelectuais* do que de fato *revolucionários* (Prado Júnior, 1996). Renato Janine Ribeiro (1996) destaca o exemplo emblemático de *Thérèse philosophe*, que ele estende a casos semelhantes fora da ficção: embora um espírito livre, Thérèse se preocupa com a desordem social que a disseminação irrestrita e indiscriminada de ideias libertinas pode provocar. “A política de Teresa é conservadora [...]: devemos liberar nossos prazeres, mas tendo a cautela de não pôr em perigo a máquina social” (Ribeiro, 1996, p. 223). (Olímpia faz questão de frisar, nesse sentido, que seu manuscrito se destina somente à filha e ao genro.)

Julgar que o pensamento de Olímpia seja simplesmente “conservador” também acaba se provando anacrônico porque *Livro de uma sogra* foi lido, na verdade, como perigoso, imoral e, afinal, libertino. Mesmo Valentim Magalhães (1895, p. 1), talvez o crítico mais condescendente, precisou frisar o potencial para polêmica e provocação do romance: “O diabo do assunto é demasiado escabroso para se discutir em público, não porque seja imoral, mas

porque vivemos no meio de um formigueiro de convenções e preconceitos". Com efeito, há proposições nada recatadas em *Livro de uma sogra*, a exemplo da suposta imoralidade do casamento – e todas as ideias paralelas, relacionadas a sexo, amor, felicidade e fisiologia humana –, a objetificação do homem e a defesa do prazer feminino. E, ainda mais agravante, tudo vindo de uma mulher.

Um articulista anônimo do *Jornal do Commercio* notou quanto a isso: "[...] por vezes não é facilmente aceitável imaginar-se que é uma mulher que escreve ali umas tantas cousas. O Sr. Aluísio não escreve memórias de mulher [...]" (Livro, 1895, p. 1). Obviamente, ninguém ignorava a ficcionalidade de Olímpia: juízos desse tipo sinalizavam que a personagem era inverossímil, falsa, ou seja, que inexistiam correspondentes dela na vida real, já que uma mulher jamais se comportaria desse modo. Assim, restava aos críticos a alternativa de considerá-la um "travestimento" – pouco competente – do próprio autor, ou um recurso literário duvidoso. Obras libertinas também conheceram a problemática de se tratar, no fim, de pura invencionice excitante, escrita *por* homens e *para* homens. Jacob (1999, p. 196) argumenta, em contrapartida, que, além de existirem pessoas reais semelhantes às ficcionais e que consumiam essa literatura, não se deve menosprezar "[...] a subversão racionalizada pelo materialismo e simbolizada pela narradora do sexo feminino". Logo, mais do que mera guia da pornografia, tal narradora apresentava a possibilidade de uma sexualidade vivenciável por todos e criava um espaço de livre curso para a fantasia. Por certo, *Livro de uma sogra* não é tão subversivo e faz várias concessões à moral e às convenções da época; fá-lo, porém, sempre maliciosamente, dando com uma mão e tirando com outra. Não rejeita o casamento, mas deflagra o seu absurdo e artificialismo e cogita possibilidades alternativas a ele; estipula a procriação como meta da união conjugal, mas inclui aí o cuidado com o prazer e a felicidade da mulher; concentra no falo e na monogamia a origem do prazer feminino, mas aconselha como o fazer perdurar ao máximo e expõe as vantagens

de se ter um amante, ser polígama ou prostituta. Isso em um período de proibição do lenocínio e de discussão pública sobre o divórcio; isso concebido com base no materialismo, que vinha facilitado para o leitor pela narração de uma mulher. A subversão aí é discreta, mas mordaz; e o incômodo e a decepção dos críticos do romance atestam que ela foi percebida.

Filósofa, perigosa, naturalista, narradora materialista, rica, discretamente subversiva, bem-instruída, sim, todavia, acima de tudo, Olímpia é uma libertina porque faz do sexo o ponto de partida para sua filosofia. A sogra afirma que escreve para a felicidade da filha. Não mente; mas ser feliz no casamento significa saber manter o desejo sexual durável ao longo dos anos, não sem, antes, uma prazerosa noite de desvirginamento. O próprio casamento é, nesse sentido, a relação instituída socialmente para se fazer sexo. Mais ou menos desde Hobbes, até chegar a La Mettrie, vinha ocorrendo uma gradual sedimentação do conceito de que no prazer, sobretudo o sexual, reside a fonte da felicidade, algo que se constataria em toda a produção libertina do período (Monzani, 1996). Olímpia não pensa apenas em uma filosofia voltada para a prática sexual dos cônjuges e estipula a felicidade sexual como um objetivo, ela também pensa *com o sexo*, já que é a experiência sexual obtida ao longo dos anos que possibilita tal filosofia. A associação entre sexo e filosofia é justamente o fundamento do libertino (Darnton, 1996).

Isso aproxima Olímpia, portanto, da típica libertina mais velha, a prostituta aposentada, que transmite experiência a uma inicianda. Aluísio Azevedo já recorrera ao modelo na trajetória de Pombinha e na relação desta com Léonie. No século XVIII, os exemplos abundam: Fanny Hill, protagonista de *Memoirs of a woman of pleasure* (1748-9), descobre-se sexualmente com a prostituta bissexual Phoebe, até se tornar uma meretriz de luxo no bordel de Mrs. Cole. Thérèse, de *Thérèse philosophe* (1748), é iniciada no sexo e na filosofia espregitando, escondida, os colóquios da experiente Mada-

me C... e, mais tarde, servindo à cafetina viril Bois-Laurier, iniciada, por sua vez, por Lefort. A ingênua Eugénie, de *La philosophie dans le boudoir* (1795), é educada em matéria de sexo pela libertina Madame de Saint-Age, e assim por diante. Para uma literatura filosófica oriunda do Iluminismo e que tanto prezava a razão – essa que, quando aplicada, podia elucidar tudo –, era natural que se adotasse um estilo altamente explicativo e argumentativo, ou que a metáfora da iniciação sexual se tornasse um dos recursos mais adequados. “Sua técnica é um misto de demonstração e descrição que se alternam com o intuito de atingir os fins propostos. Daí também a razão desses textos frequentemente tomarem a forma de narrativas iniciáticas e pedagógicas”, nota Monzani (1996, p. 194).

Palmira é jovem e inexperiente, e cabe à mãe, a partir da vivência própria, guiá-la – desde a escolha do melhor marido até os meios para se conquistar a felicidade no matrimônio. O protagonismo aqui não é tanto de Palmira, na medida em que sua iniciação se insere, antes, como uma seção desse manual sexual e conjugal que são o conjunto de conselhos práticos e filosóficos de Olímpia. Na verdade, o modelo da relação de ambas (mãe e filha) está mais próximo de textos naturalistas anteriores ao libertinismo do século XVIII, embora participantes da mesma “tradição” (Jacob, 1999), como o caso de Octavia – de *Aloisiae Sigææ Toletanæ, Satyra Sotadica de Arcanis Amoris et Veneris* (1670?) – cuja prima casada e mais velha, Tullia, é encarregada pela mãe de ser sua preceptora: “Tua própria mãe me pediu que eu te mostre todos esses segretos restauradores do casamento e que eu te ensine como tu deves te comportar com teu marido”⁵ (Chorier, 1670?, p. 16); ou, ainda mais flagrante, o caso de Nanna, do *Ragionamento della Nanna e dell’Antonia* (1534), uma cortesã e ex-freira que precisa decidir, junto com uma colega de profissão, qual deve ser o futuro

5 “Petit a me ipsa mater tua ut arcana haec reconditorum nuptiarum ostendam tibi omnia doceamque qualis esse debeas marito tuo”, no original em latim. Tradução minha.

da filha Pippa, de dezesseis anos: freira, cortesã ou esposa. Olímpia cogita opções muito parecidas para Palmira: o “celibato casto”, o matrimônio, a concubinação e a prostituição (Azevedo, 1895, p. 102), para notar que, dentro dos modelos tradicionais, nenhuma delas é capaz de oferecer felicidade para a filha.

SEGUNDO INTERLÚDIO: MANUAIS PRÁTICOS E CONSELHOS POPULARES

Tanto a recepção primeira de *Livro de uma sogra* quanto a análise do enredo a partir da mentalidade do século XIX mostram que a apreciação do romance *apenas* como naturalista prova-se insuficiente. Quando se consideram outros tipos de publicações que também circulavam em massa pelo final do século, é possível discernir ainda o atravessamento de outro tipo de texto no romance: a abrangente e lucrativa categoria de “manuais práticos”, na qual investiram editoras populares, como a Livraria Quaresma, e as seletas Laemmert e Garnier.⁶ Em *Livro de uma sogra*, é perceptível a influência, assimilação e referenciação de pelo menos três “tipos” desses manuais: *os médicos ou os científicos de uso doméstico; os de namoro ou os de aconselhamento conjugal; e os sexuais*. Trato deles nesta seção.

Pela boca de Olímpia, o romance reproduz uma boa amostra da ciência da época. São, no final das contas, os mesmos postulados cientificistas difundidos pelo Naturalismo e por obras de fato científicas, como o mencionado *Atentados ao pudor*. O romance de Aluísio Azevedo, portanto, também podia ser usado para se consultar uma ou outra informação científica, ou, ao menos, em

6 Tal como no outro interlúdio, há muito o que se discorrer sobre o assunto. Esta seção é, portanto, apenas um recorte. Além de boa parte da bibliografia citada neste capítulo, direciono o leitor interessado, ainda, para o capítulo de Leonardo Mendes neste mesmo livro e para minha tese de doutorado, nos quais a história dos manuais é abordada com maiores detalhes.

meio à variedade de assuntos ali tratados, podia fornecer algum conhecimento científico para o leitor médio.

Pelo menos dois fatores vinham se intensificando desde as primeiras décadas do século XIX para possibilitar essa apropriação de *Livro de uma sogra*. Primeiramente, as próprias noções e condições de se fazer ciência. De acordo com Figueiredo (2005), historicamente, as ciências médicas no Brasil conjugam-se entre o saber popular, transmitido oralmente e caracterizado por elementos místicos e de origem natural, e o saber acadêmico, implementado aos poucos. A medicina popular, transmitida no país há tempos, não foi obstada pelo avanço da ciência acadêmica, e suas práticas, bem como alguns conceitos, permeariam o discurso médico institucionalizado. Isso explica, por exemplo, a difusão da homeopatia no país, que conquistou parte considerável de médicos atuantes no século XIX. “Por meio da homeopatia – e da valorização da fitoterapia tropical –, a medicina científica europeia vinculava-se à medicina popular indígena e afro-brasileira” (Alencastro, 2019, p. 60). Além disso, mesmo o discurso científico oficial do Oitocentos nem sempre é claramente distinguível do charlatanismo e do sensacionalismo, quando não parte de pressupostos que, hoje, são considerados infundados e até anticientíficos, como o higienismo, a histeria (e os métodos para combatê-la) ou, o mais grave, o eugenismo.

Em segundo lugar, aliás em consequência dessa ciência heterogênea, pelo menos desde a década de 1840 vinha sendo comercializado um segmento de manuais práticos, que prezavam pela linguagem facilitada e tratavam diretamente de necessidades médicas reais da população. Esse sucesso era de se esperar, já que, até a primeira metade do século XIX, o número de médicos profissionais espalhados pelo país era bastante reduzido, o que levava alguns deles a realizar trabalho itinerante (Figueiredo, 2005). O mais famoso desses manuais foi, provavelmente, o *Dicionário de medicina popular e ciências assessórias* (1842), de Pedro Chernoviz, embora tenha sido bem-sucedidas as publicações afins de Imbert, Bonjean, Langgaard e Joaquim

Ribeiro. Elas se diferenciavam da obra especializada e acadêmica pela organização fácil, linguagem acessível e um preço mais módico.

Por um bom tempo, esse tipo de manual, adequado para uso doméstico e íntimo, seria o meio mais prático de acesso à ciência em geral, disponível tanto para pessoas leigas quanto para especialistas. Apesar das diferenças evidentes, tais manuais compartilhavam algumas características essenciais. Costumavam conter títulos estratégicos (chamariz aproveitado pelos anúncios das livrarias), organização por verbetes ou capítulos de fácil consulta, ilustrações, sugestões de materiais disponíveis no país e informações precisas, sem muitos termos técnicos.

Ademais, há os assuntos comuns. Além do foco na manutenção da saúde das pessoas, procuram-se disponibilizar noções úteis sobre assuntos dificilmente tratados com clareza em público, em torno dos quais havia muito medo e desinformação, sem contar a falta de especialistas. Assim, abordam-se também gravidez, puerpério e cuidados de recém-nascidos, temas adequados considerando-se as condições precárias de pré-natal e parto e os altos índices de mortalidade. Já obras homeopatas com o perfil de “*do-it-yourself*” se ofereciam para sanar casos de infecções venéreas, como *Conselhos de um médico homeopata, ou método para qualquer tratar-se a si mesmo homeopaticamente* e *Sífilis tratada homeopaticamente, ou método para qualquer tratar-se a si mesmo nas moléstias venéreas*, do catálogo do Bazar Fluminense.⁷

Portanto, uma das funções dos manuais de ciência foi, também, a disponibilização de informações simplificadas sobre sexo em geral. No geral, homens costumavam se informar sobre o assunto

7 Todos os catálogos de livrarias ou de estabelecimentos afins a que me refiro, direta ou indiretamente, nesta seção são aqueles que estão reunidos no site *Circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura no século XIX*. Encontram-se disponíveis para consulta em: <<http://www.circulacaodosimpressos.iel.unicamp.br/index.php?cd=9&lang=pt>>.

por meio de acanhadas consultas médicas ou do contato com prostitutas (Alencastro, 2019 [1997]). Para as mulheres, o principal canal disponível eram as conversas íntimas com amigas, cujas experiências podiam variar bastante (lembre-se de Maricota e as fogosas colegas normalistas, de *O aborto*). Em *O que os noivos não devem ignorar*, o Barão de Alpha (1907, p. 81) afirmava que “[...] as conversas e confidências de duas mulheres encerram mais luxúria e detalhes picantes que aquelas que, no gênero, nós homens, temos uns com os outros”.

Em *A normalista*, Maria do Carmo, que “ignorava certos segredos da maternidade, certos fenômenos da fisiologia amorosa” (Caminha, 1893, p. 223), certifica-se que está grávida em uma conversa com a amiga íntima Lídia. Ela “explicou tudo minuciosamente: a suspensão das regras, os antojos, as dores na madre e, finalmente, os primeiros movimentos do feto no útero” (Caminha, 1893, p. 223). É com um livro de ciência que elas se entretêm: “Depois leram junto a *Fisiologia do matrimônio* de Debay, [...] especialmente o capítulo – *da calipédia ou arte de procriar filhos*” (Caminha, 1893, p. 223). Do anticlerical Auguste Debay, *Hygiène et physiologie du mariage* (1849), foi *succès de scandale* na França e publicado pela Garnier no Brasil. Tem conteúdo próximo ao dos manuais de séculos anteriores, versando sobre a importância do casamento na procriação, desejo sexual de ambos os sexos, cuidados durante e após a gravidez etc. (Fontoura Junior, 2019), ao passo que também já se encarrega de discussões que emergiriam no século XX.

Em um século em que o sexo é redimensionado para algo importante, precioso, necessário, a ciência foi um meio possível de se acessarem os recônditos do corpo humano e suas “funções genésicas”. O surgimento dos manuais médicos preencheu essa espécie de lacuna, ao que se juntaria, com o decorrer do século, os manuais propriamente sexuais e os “livros para homens”, geralmente lidos às escondidas pelas mulheres, quando estas não iam discretamente atrás deles em livrarias. Não espanta, portanto, que assim como os últimos, os manuais também tenham sido interpretados como por-

nografia. Essencialmente, é a mesma percepção que incidia sobre as estátuas de pessoas nuas e os romances naturalistas: ainda que não tivessem intenção pornográfica, eram apropriados assim. Há uma cena representativa disso em *O mulato*. Um dia, sem que a notassem, Anna Rosa entra no quarto de Raimundo e, por curiosidade, pega um tratado de fisiologia de Le Bon. Envergonhada, depara-se com uma mulher dando à luz um filho. Instigada, vai folheando o tratado, até que topa com outra ilustração, que lhe chama ainda mais atenção e a faz corar e se agitar toda: “Observou-a atenta e circunstanciadamente, compenetrando-se do que via e *identificando-se eroticamente com o assunto fisiológico do desenho*” (Azevedo, 1881, p. 159, grifo meu). Tal ilustração chega a lhe causar um orgasmo.

Uma das novidades editoriais pela segunda metade do século XIX são justamente os livros de anatomia ilustrados e detalhados (Alencastro, 2019). Não é preciso muito esforço para atinar com o fascínio e a excitação que livros assim podiam exercer sobre pessoas pouco acostumadas a ver corpos nus. Devia ser o caso, por exemplo, da ilustração falocêntrica abaixo (Figura 2), extraída do manual de Langgaard:

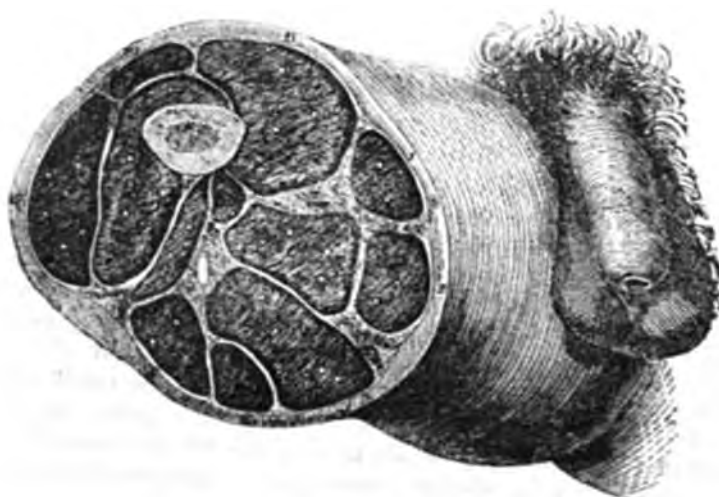


Figura 2 – Amputação da coxa
Fonte: Langgaard, 1865, p. 212.

Embora por volta da segunda metade do século XIX cada vez mais se produzam discursos sobre sexo, muitas informações práticas ou básicas sobre o tema eram pouco difundidas, mesmo para o cidadão médio. Até entre intelectuais, não se conhecia com propriedade a fisiologia feminina, especialmente as funções do clítoris (Rago, 2002). A abordagem da sífilis, a infecção sexualmente transmissível que mais se alastrou pelo século, permanecia um tabu, isso sem contar as noções equivocadas sobre sua transmissão e cura (Alencastro, 2019 [1997]).

Houve, é claro, vasta produção acadêmica sobre temas sexuais, a maioria relacionada ao matrimônio ou a teorias de degenerescência, envolvendo masturbação, celibato, “perversões” e “inversões” sexuais (Oliveira, 2013). Rago (2002) lembra, nesse sentido, a importância documental de *A prostituição na cidade do Rio de Janeiro* (1872), de Ferraz de Macedo (que influenciou Viveiros de Castro), e de Debay. Deve-se à editora Garnier a publicação, pela virada do século, de duas referências estrangeiras nesses assuntos: as obras de Pierre Garnier, reunidas na série *Higiene da geração*, bastante consultadas em bibliotecas (Denipoti, 1996), e a trilogia de Paolo Mantegazza (iniciada com *Higiene do amor*). Garnier legava ao casamento a única possibilidade de exercício da sexualidade “normal” e “saudável”, enquanto Mantegazza não julgava patológico o desejo sexual feminino e considerou criticamente a imposição do casamento e o desgaste de seu modelo, além de ter defendido o divórcio (Denipoti, 1996) – temas presentes em *Livro de uma sogra*.

Alguma coisa devia ser aproveitada também, nesse sentido, dos manuais de namoro, que, no entanto, não dispunham de informações sexuais explícitas. Sucessos editoriais, tais manuais costumavam versar ou sobre métodos cifrados para que os amantes se comunicassem discretamente (como o *Dicionário do bom gosto ou linguagem das flores*, o *Dicionário das flores, folhas e frutas* e outros tantos títulos parecidos, amiúde mencionados nos catálogos das

livrarias), o que envolvia o ensino do uso de flores, folhas, frutas, pedras, cores, gestos corporais e abanos de leque; ou coligiam poemas prontos e modelos para cartas e bilhetes amorosos (*Mensageiro dos amantes*, *Tesouro dos namorados*, *Secretário poético* etc.); ou ainda, numa combinação de tudo isso, dicas de como cortejar uma mulher, assear-se, portar-se em sociedade etc. (caso do *Manual do namorado*, de Don Juan de Botafogo). Na prática, afora as leituras feitas por puro passatempo, tais manuais forneciam artimanhas para que enamorados pudessem não apenas se comunicar, mas também se encontrar pessoalmente, às escondidas, o que podia significar, é claro, contato sexual.⁸

Apesar de o último quartel do século XIX apresentar uma desestabilização na estrutura patriarcal das famílias, sem contar as mudanças promovidas pela expansão do capitalismo (como o deslocamento do casamento como meio exclusivo de ascensão social), ainda prevaleciam muitos costumes sociais conservadores em relação a namoro, casamento e, por consequência, a honra e o comportamento da mulher, em sociedade ou no convívio próximo com homens. Isso não impedia que as pessoas se relacionassem amorosamente, mas afetava os meios de praticá-lo. Os modos de namoro no século XIX ocorriam furtivamente e envolviam olhares, gestos e colóquios em janelas, *flirts*, abanos de leque, roupas femininas estratégicas trocas de cartas (às vezes em periódicos, resguardando-se detrás de pseudônimos e mensagens cifradas), encontros no escuro ou na ausência de supervisão etc. El Far (2022). Os manuais de namoro se inserem nesse contexto, oferecendo possibilidades discretas de comunicação para os amantes e, logo, para se marcarem encontros, sexuais ou não. Apesar da liberdade maior concedida ao homem, as moças não ficavam para trás e encontravam brechas dentro das limitações e imposições que recaíam nelas:

8 Uma análise mais detida deles encontra-se no capítulo de Leonardo Mendes neste livro.

"[...] e não raro mantinham correspondência com mais de um pretendente" (El Far, 2022, p. 159).

Informações mais práticas e explícitas podiam ser localizadas nos influentes manuais libertinos de aconselhamento conjugal e sexual, que circulavam pelo país pelo menos desde meados do século – especialmente *Aristotle's master-piece* (1684?) e *Tableau de l'amour conjugal* (1686?) – e que devem ter influenciado Debay, Garnier, Mantegazza e afins. Bem mais antigo do que eles, o famoso *Kamasutra*, atribuído a Vatsyayana, parece só ter sido vertido para o vernáculo pelo final do século XIX, pelo pseudônimo "Rabelais" (Fontoura Junior, 2019). Desde as primeiras aparições no Brasil, o *Kamasutra* foi apropriado como um manual de sexo e de posições sensuais, embora originalmente significasse muito mais do que isso.

Já *Aristotle's master-piece*, de autor desconhecido, e *Tableau de l'amour conjugal*, de Nicolas Venette, são considerados os manuais sexuais de maior longevidade editorial (Porter, 1995) e contaram com sucessivas reimpressões e traduções até o começo do século XX, quando esbarraram na popularização e contribuições da sexologia moderna. Escritos dentro de ideais iluministas, ambos exerceram influência palpável na imaginação popular por longos anos (Rousseau; Porter, 1999). Além de matrimônio, ambos tratam de infecções venéreas, descrições dos órgãos genitais, onanismo, hermafroditismo, perversões sexuais e mesclam medicina oficial e paramédica ou periférica (Wagner, 1999).

O manual do doutor Venette é uma mistura de ciência e filosofia contemporâneas, especulações, sensacionalismo, dicas práticas e anedotas. "É erudita, é popular, é científica, é obscena; é séria, é brincalhona" Porter (1995, p. 77). Um reclame da *Livraria do Imperio* o apresenta como "Quadro do amor conjugal representado em cores vivas e salientes, por um maganão do bom gosto" (Livros, 1883, p. 4). *Aristotle's master-piece* vai na mesma direção e

9 "It is learned, it is popular, it is scientific, it is ribald; it is earnest, it is playful", no original. Tradução minha.

trata de idade ideal para o casamento, como determinar o sexo do feto, prazeres advindos do matrimônio, a importância da virgindade, precauções para o parto, descrições da genitália e supostas doenças oriundas dela, dicas para o coito etc. Embora Fontoura Junior (2019) avenge uma circulação da obra no Brasil, não pude comprová-la pelo material da Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Naturalmente texto apócrifo do Estagirita, *Aristotle's master-piece* reproduz, ainda, a ideia milenar de que determinados tipos de relações, assim como a imaginação da mãe, podiam influir na concepção de diferentes monstros. Ela e *Tableau* se inserem em um segmento de manuais populares setecentistas que não se reduzem a um gênero nem a uma função: “A erótica médica e a paramédica [...] podem assim ser vistas como um discurso multifuncional que fornece certo alívio sexual, certa distração erótica, uma mistura de informações corretas e falsas” (Wagner, 1999, p. 89).

Em tempo: *Livro de uma sogra* contém muitas características em comum tanto com os manuais médicos quanto com os manuais sexuais. Tal como os primeiros, fundamenta-se em um cientificismo determinista e em uma ciência heterogênea, que é popular e acadêmica ao mesmo tempo, além de se alinhar com interesses burgueses; como as obras no limiar da formação da sexologia (o caso de Garnier e Mantegazza), é aparentemente conservador, acendendo velas nos altares do cristianismo, do casamento heterossexual e da procriação; como os manuais de namoro, dá dicas de comportamento e asseamento para o período de namoro, embora com um riso irônico; como os manuais sexuais libertinos, é uma combinação curiosa, algo absurda, de ciência, paramédica, humor e aconselhamento. E como todos, pôde ser lido como entretenimento e pornografia. *Livro de uma sogra*, portanto, assimila e faz referência a todos esses tipos de manuais, porém, sem se limitar a nenhum deles, isso enquanto mantém um pé no Naturalismo e, principalmente, revisita-os (ou os parodia) com humor e irreverência.

OLÍMPIA: SOGRA E CONSELHEIRA

Assim sendo, que filosofia e quais ensinamentos essa mãe preceptora e libertina tem a passar para Palmira? Para deslindá-los, é preciso, primeiramente, entender os fundamentos de Olímpia. Demonstrei que, como uma boa cientista positivista e, também, filósofa aspirante a iluminista, a matriarca dispõe de um espírito pesquisador, mas, principalmente, da razão. E são a *razão* e a *natureza* – seguindo a interpretação de Prado Júnior (1996) – que lhe servem de instrumento. Já elucidei a importância da primeira há alguns parágrafos.

Olímpia recorre ao conceito de “natureza”, na maioria das vezes, para se referir a: a) ao instinto sexual: por exemplo, ela assegura que a filha não será nem uma mártir da virgindade nem uma esposa prostituída, sobretudo porque Palmira está “[...] na idade do amor sexual, dos direitos e dos gozos que a natureza conferiu a cada uma das suas criaturas” (Azevedo, 1895, p. 52). Associado à alegria e à juventude, o gozo sexual é natural – literalmente *dado pela Natureza* – e precisa ser desfrutado: “hás de gozar o que a natureza generosamente criou para conforto da tua alma e do teu corpo!” (Azevedo, 1895, p. 78); b) ao instinto ou propósito de reprodução: Olímpia confere ao sexo e ao casamento – que é a institucionalização social daquele – a finalidade de reprodução. Um casal pode e deve se deleitar com o sexo, contudo, *grosso modo*, também tem a obrigação de gerar filho; ambos têm “[...] a única verdadeira missão, que a natureza exige de vós — procriar, e procriar bem” (Azevedo, 1895, p. 124), para o que tudo concorre: “A natureza, sempre amiga e providente, prepara o terreno para os amantes que têm de pagar o delicioso tributo da reprodução” (Azevedo, 1895, p. 93). Assim, se a Natureza dota os humanos de um instinto sexual que é necessário saciar, é para que ele conduza, em algum momento, para a continuidade da espécie: são os “regalos exigidos [...] pelos reclamos que, no seu sangue, pôs a natureza para garantia da espécie e segurança da interminável cadeia da vida” (Azevedo, 1895, p. 50).

Um dos primeiros conselhos que se tira daí é a normalização – ou *naturalização* – do sexo. Como se percebe, para tanto, os argumentos são construídos a partir da presunção de Olímpia de que ela esteja tratando de *pressupostos gerais* com o leitor (necessidades do corpo, problemas comuns no casamento, geração de filhos etc.), neutra e cientificamente. É a estratégia do libertino, que tenta “[...] mostrar diretamente a própria tese através de argumentos bem conhecidos, como, por exemplo, o da naturalidade (e, portanto, da inocência) de nossas inclinações” (Monzani, 1996, p. 194). Tal como em *O homem*, *A carne* e *O aborto*, Olímpia pensa em um ser humano animado essencialmente pelo desejo sexual (Mendes, 2023), o que acaba influenciando no conceito de *amor*. No começo do manuscrito, Olímpia conta que, quando recém-casados, ela e o esposo conseguiam equilibrar, de um lado, o amor de alma, ou de espírito, com, do outro, o amor físico, material, carnal, sensual. Segundo notas do marido falecido, o casamento deles começou a desmoronar quando os dois amores se dividiram, sobretudo por excesso de dedicação ao último; o casal, então, passou a transar apenas por necessidade física, para saciar o “segundo falso amor”, o “fim genésico”, que “era instinto somente” e “brutalidade” (Azevedo, 1895, p. 39). A partir disso, Olímpia entendera que pouco adiantava um cônjuge amar o outro sem conseguir satisfazer-se sexualmente com ele. Por isso, sua filosofia cogita a possibilidade de se equilibrarem os dois tipos de amores.

Porém, no final das contas, a matriarca fundamenta todos os conselhos práticos no amor *físico*, ou seja, em como fazer com que um casal continue se desejando sexualmente, apesar de casados. Para Verissimo (1895, p. 122), era uma falha o fato de “que não é possível conciliar o afeto puro, elevado, intelectual com as exigências da sexualidade [...]”. Olímpia entende que “o amor é natural” (Azevedo, 1895, p. 194) e o “instinto de conservação da espécie”, o que repete três vezes pelo manuscrito. É verdade que, nos capítulos finais, ela sinaliza que o casamento com dr. Cesar

é motivado pelo amor espiritual e que ele só acaba bem-sucedido porque os dois cônjuges são castos. Isto é, a essa altura, privilegia-se o amor de alma: “A vida é o amor, e o amor não é só a procriação” (Azevedo, 1895, p. 340). O amor físico nem é mais considerado amor: “O instinto materialíssimo da procriação nada tem que ver com o amor, isto é, com o verdadeiro sentimento de humanidade elevado [...] Entre os que se ajuntam instintivamente, não pôde existir amor, só há sensualidade!” (Azevedo, 1895, p. 311-312) – caso, diz ela, de Leandro e Palmira. Naturalmente, assim como ocorreu com as mortes trágicas das heroínas do Naturalismo, esse contraponto derradeiro não bastou:

No homem existe alguma coisa mais que a animalidade. No marido existe alguma mais que o instinto de macho. O amor não é exclusivamente o desejo de posse. O amor sincero [...] chega mesmo a abafar por vezes a sensualidade – essa coisa que Aluísio coloca acima de tudo, governando a todos, como se fosse o termômetro da felicidade conjugal! (Roure, 1895a, p. 1).

Olímpia atesta, na verdade, que seus conselhos funcionam, e funcionam porque estão baseados na importância do inevitável instinto sexual. Unir-se a um “parceiro de alma” requer a extrema castidade, a qual é inexequível, segundo ela sinaliza diversas vezes. Olímpia e Cesar só conseguem se manter sem contato sexual porque ambos estão velhos, viúvos, sozinhos e doentes. Ademais, no leito de morte, ao aconselhar a filha e o genro para que eles invistam também em uma ligação espiritual, Olímpia consegue subverter a dicotomia de amores para sugerir que eles tenham amantes: “Vá cada um de vocês [...] buscar o esposo da sua alma, fora e bem longe do leito matrimonial, com os olhos bem limpos de luxúria [...]! Minha filha – toma um amante – para teu espírito! Meu filho – elege uma amiga – para o teu coração de homem!” (Azevedo, 1895, p. 340-341). Em suas palavras derradeiras, ela

confirma aquilo que vinha sugerindo desde o começo: o absurdo do casamento.

Olímpia se baseia em seu conceito de natureza e na dicotomia de amores, que dele deriva, para desconstruir o casamento. Por várias vezes ele é caracterizado pejorativamente. O próprio Leão da Cunha, que introduz o manuscrito da matriarca em sua narração, diz que, após lê-lo, “tinha resolvido ficar eternamente solteiro” (Azevedo, 1895, p. 7). Nesse sentido, uma anedota publicada no *Don Quixote* gracejava que vários noivos haviam cancelado o casamento após travarem contato com *Livro de uma sogra*: “É que estes cavalheiros procuram antes de tudo ler e decorar o código do Matrimônio e suas consequências, vantagens e desvantagens [...]” (Escena; Montry, 1895, p. 6). Afinal, no modelo tradicional em que é praticado (contra o que a filosofia de Olímpia insurgirá), em pouco tempo ele conduz ao tédio, ao sexo obrigatório e sem prazer, aos desentendimentos, à infelicidade e à traição – isso porque apesar de o instinto sexual de um cônjuge permanecer intenso, ele não pode mais ser saciado pelo outro, que já se sente ser um amigo antigo ou até um inimigo a ser evitado. Em razão disso, o casamento faz um cônjuge se enfasiar do outro “contra a própria razão” (Azevedo, 1895, p. 48), além de ser hipócrita, uma desilusão (Azevedo, 1895, p. 30), tedioso, um martírio, desculpa para o sexo (Azevedo, 1895, p. 49-50), “pura conveniência burguesa” (Azevedo, 1895, p. 71), um modo de prostituição (Azevedo, 1895, p. 52) e, principalmente, “[...] não é natural nem lógico” (p. 275), assim como a violenta lua de mel:

A lua de mel, consoante nossas práticas, é que não é natural, e deve constranger tanto a noiva como o noivo. Ela fica mortalmente ferida no seu ingênuo decoro de mulher, e no seu congenial pudor de donzela; e ele, naturalmente ainda mais tímido que a sua companheira de suplício, pois todo o homem, em questões de amor, é sempre mais tímido que qualquer mulher, sofre revoltado pelo

grosseiro e agressivo papel de verdugo, que tem de representar contra uma virgem, pela qual, no seu enlevo de amante, daria a vida se fosse reclamada (Azevedo, 1895, p. 194).

É, ainda, o caso do celibato: “Se o casamento é imoral porque é contra as leis da natureza, o celibato casto também o é pela mesma razão” (Azevedo, 1895, p. 100) – e ao compará-los depreciativamente, *Livro de uma sogra* atacava de uma vez dois pilares da moralidade católica (Verissimo, 1895). Na interpretação de Olímpia, o casamento equivale à abstinência sexual, na medida em que contraria a natureza dos cônjuges e lhes amortece a felicidade, a liberdade e o desejo. Além disso, para piorar, ter filhos estraga o casamento e até o próprio filho (que cresce mimado), o que “[...] é um dos pontos capitais da insignificância do casamento como ele está instituído” (Azevedo, 1895, p. 93).

Confrontem-se essas opiniões de Olímpia com as outras mencionadas (só na aparência contraditórias): a de institucionalização do sexo por meio do casamento e a relacionada ao dever de reprodução. A lógica aí é mais ou menos esta: se uma pessoa deve casar para poder coabitar, saiba ela que o casamento extinguirá o desejo sexual pelo cônjuge e trará fastio; e se, uma vez casada, ela deve gerar um filho, saiba também que isso esmorecerá de vez o casamento. “Ora, como se não compreende matrimônio sem convivência, a conclusão seria contra o matrimônio, a favor de uma situação que só tem similar na prostituição ou no concubinato periódico”, intuiu Verissimo (1895, p. 114). Ou seja, a matriarca está insinuando a tese libertina de que o estado humano *natural* consiste em *não* se unir conjugalmente e guiar-se pelo instinto sexual, pois, ao contrário do instinto reprodutivo, ele não pode ser contornado. O amor sensual supera o espiritual, e a opinião final da matriarca é contrária à instituição do casamento.

Obviamente, Olímpia não o profere com todas as letras e diz que se preocupa com os preconceitos e as regras da socieda-

de, apesar de volta e meia sinalizar que discorde de ambos. Além disso, fosse esse seu conselho supremo para a filha, tanto não haveria mais manuscrito para escrever, quanto mais nada restaria para ensinar: Palmira poderia ser uma libertina feliz, praticando o amor sensual e livre e amadurecendo com ele. Ou melhor, isso se não existissem regras da sociedade, que jamais lho permitiriam. É por aí que Olímpia analisa pelos capítulos V e VI as vantagens e desvantagens das possibilidades que ela cogitara para Palmira: ter um amante é ideal quando se considera que, nesse tipo de relacionamento, a mulher permanece submissa ao homem e sacrifica-se por ele, em acordo com a natureza de ambos. Porém, a certa altura, o amante já não será capaz de lhe satisfazer sexualmente e se tornará fastidioso. Ademais, uma vez que tal relacionamento não é aprovado pela sociedade, priva a mulher de ter privilégios sociais, como frequentar bailes e fazer viagens. O casamento, por outro lado, embora conceda tais privilégios e, de quebra, a prática sexual aprovada pela sociedade, pode ficar desequilibrado caso: a) o marido se destaque muito mais que a mulher, como no caso dos artistas e daqueles que seguem carreira pública; b) a mulher, inclusive na possibilidade anterior, queira competir com ele e abandone seus papéis de gênero, o que seria ridículo e romperia a parceria entre os dois.

Olímpia conclui: “Só o casamento, segundo os nossos ilógicos costumes, tão injustos para o meu sexo, dá à mulher o livre exercício de seus direitos naturais” (Azevedo, 1895, p. 76). Porém, o modelo tradicional de casamento também é insuficiente. Ao optar por ele, Olímpia raciocina como pode fazê-lo funcionar. Por exemplo, o marido pode ser tratado como amante, algo, porém, pouco provável de acontecer; ou pode ser um homem sem muitos atributos, além dos necessários. Esse é o único tipo de esposo capaz de proporcionar felicidade conjugal, chamado de “bom marido”, mas também de “pacóvio” (Azevedo, 1895, p. 74). Em uma sátira flagrante do que se costuma exigir de uma mulher, a

matriarca enumera o que faz um *bom marido*: uma vez que ele é o “escravizado” nesse tipo de relação, “convém que ele seja caseiro, metódico, pacato, previdente; que disponha de recursos para manter a família e não tenha a menor ambição de nome” (Azevedo, 1895, p. 57). Quando, mais à frente, discute sobre a troca de ofício de Leandro, Olímpia ainda estipula que o *bom marido* deva ter um ofício que não o desgaste mentalmente, porque assim ele se preserva como uma pessoa normal e sem ambições profissionais, bem como se conservam suas capacidades sexuais. Afinal, “Um bom marido é útil somente porque produz filhos” (Azevedo, 1895, p. 58) e não deve “[...] faltar nunca ao lado da esposa com o provimento sexual de que ela [...] careça” (Azevedo, 1895, p. 59).

Não necessariamente se entra aí em contradição com as afirmações anteriores de Olímpia, a qual aventa, por exemplo, a superioridade do homem. Na verdade, outra vez, está latente uma tese libertina: a mecanização do corpo humano, consequência da concepção de amor e da prevalência do instinto sexual. À semelhança de outros naturalistas do século XIX, o expediente para tanto é o da animalização. Olímpia usa mais de uma vez a expressão “animais humanos” e associa o instinto sexual ao estado material da natureza humana, as “grosseiras animalidades do corpo” (Azevedo, 1895, p. 332). Porém, sem dúvidas a parte masculina é mais animalizada. Desse modo, o *bom marido* “não tem lugar como homem, mas só como animal” (Azevedo, 1895, p. 58), porque é um mantenedor do lar e um provedor de sexo para a mulher. Daí que ele deve exercer ofícios materiais e não intelectuais; ao preferir os primeiros, “O espírito perde, mas o animal aproveita” (Azevedo, 1895, p. 224). Leandro é tratado como um animal de boa estirpe, ele que, segundo Olímpia, era apenas um meio para a felicidade de Palmira: “Até a sua própria mediocridade de inteligência se me afigurava o belo complemento da sua perfeição de animal humano” (Azevedo, 1895, p. 158-159). A cena mais emblemática, nesse sentido, é a avaliação do rapaz feita pelo dr.

Cesar, o qual conclui: “Nunca vi, na minha clínica, um espécime tão puro! É verdadeiramente um belo animal!” (Azevedo, 1895, p. 151) – isso após analisar, com minúcias, o sistema muscular e nervoso, os órgãos, a raça e a força de Leandro.

Eis outro conselho de Olímpia: o homem é um objeto. Já que uma mulher precisa casar-se para ter relações sexuais, é necessário um homem para lhe satisfazer, para se tornar seu “sócio na procriação” (Azevedo, 1895, p. 69).¹⁰ O argumento de superioridade masculina não convenceu, já que os críticos se incomodaram com a objetificação libertina do homem. Para Roure (1895b), quando Aluísio Azevedo (não Olímpia!) propunha que o casal se separasse por certos períodos, isso acabava tornando o homem um mero procriador. A “doutrina” tinha um “triste resultado”: “nesse caminhar, havíamos de acabar alugando bonitas estampas de homem como alugamos belos garanhões [...]” (Roure, 1895b, p. 1). Leandro era usado e lhe faltava personalidade: segundo um articulista do *Jornal do Commercio*, ele “[...] é meio amorfo como caráter e moldável a uma vontade superior” (Livro, 1895, p. 1), ou seja, estava submisso aos caprichos das mulheres.¹¹ Verissimo (1895, p. 115) também estranhou que o rapaz fosse “[...] um singular personagem, que aceita uma combinação de melodrama e esta ridícula situação de só o ser com consentimento da sogra”.

10 Remeto, neste livro, ao capítulo de Octavio Páez Granado, no qual ele aborda a objetificação do homem no pornográfico *Serões do Convento*.

11 Vale traçar um paralelo aqui: criticou-se que Alexandre, um político e advogado rico, personagem da única peça de Carvalho Júnior, “Parisina” (1877), fosse representado de maneira caricata, passiva, demasiadamente pedante. No fim, a acusação era de que Alexandre não era suficientemente masculino, não cumpria os papéis de gênero esperados pela sociedade. É possível que se ganhe na interpretação de *Livro de uma sogra* ao se aplicar raciocínio semelhante ao caso de Leandro.

Há outros conselhos mais flagrantemente práticos no romance. O mais ousado se encontra justamente na passagem divulgada antes do lançamento da obra, em que se narra a experiência traumatizante da noite de desvirginamento de Olímpia. “Não tive o menor gozo; tudo me fez sofrer” (Azevedo, 1895, p. 201). Ela explica, com todas as letras, o porquê: “meu corpo, sem atingir o necessário grau de apetite sexual, privou-se da indispensável e benéfica lubrificação com que a natureza protetoramente habilita e prepara, em tais casos, os nossos delicados órgãos do amor” (Azevedo, 1895, p. 201-202). É ousado porque só se costumava encontrar essa explicação em livros médicos, ou na literatura libertina e na ficção pornográfica, propriamente dita. Olímpia está ensinando que, para que a penetração não machuque, é necessário que a vagina esteja lubrificada. Para se obter isso naturalmente, ela já explicara sobre a importância das preliminares: devia-se investir em “[...] uma deliciosa e progressiva cadeia de ternuras; é preciso que ela seja a extrema nota de um crescendo de beijos; é preciso que esse momento surpresa chegue naturalmente, chamado por todo o corpo” (Azevedo, 1895, p. 194-195).

A propósito, esse foco na noite de núpcias já era comum na tradição libertina. Darnton (1996) destaca, a partir da leitura de *L'Académie des dames*, que a violência do ritual era corriqueira para a mentalidade dos séculos XVII e XVIII, sendo representada sempre de forma parecida. Embora hoje não tenha graça, ela compunha o repertório humorístico da ficção libertina, tanto quanto os temas do adultério e da transmissão de doenças venéreas. Em língua portuguesa, no século XIX, os *Serões do convento* (1862) já haviam investido na cena em “A rosa e o anel”. Na obra de Alfredo Gallis, seria uma constante, presente em “Noite de núpcias”, de *Volúpias: 14 contos galantes* (1886), em “A noite do noivado”, de *Cocotes e conselheiros* (1887), “A noite nupcial de Lídia” e “A noite nupcial de Laura”, de *O que os noivos não devem ignorar* (1907) etc. (os últimos estudados no capítulo de Leonardo

Mendes). Aluísio Azevedo já recorrera à cena humoristicamente em *Filomena Borges*.

Antes do dia de intimidade dos nubentes, Olímpia aconselha também sobre os cuidados que se deve ter quando um casal ainda está se conhecendo e pretendendo se casar. Segundo ela, o excesso de artifícios que se costuma usar nos encontros acaba disfarçando a verdadeira identidade física e o caráter dos pretendentes. E uma vez casados, alerta sobre a convivência diária e repulsiva com os barulhos, cheiros e excreções corporais do cônjuge, incluindo flatos, calos, dispepsia, secreções da pele, mau-hálito, menstruação, parto etc. Tudo isso influencia diretamente no desejo sexual do casal: “O gosto e o desgosto do olfato têm máxima importância na questão do amor genesíaco” (Azevedo, 1895, p. 120). A abordagem do assunto é fisiológica e explícita, tipicamente naturalista. Olímpia menciona o uso de perfumes e afins, que, porém, acabam sendo insuficientes. A solução mais eficiente é aquela que ela alvittrara desde o começo: a separação temporária dos cônjuges, sobretudo durante o ciclo catamenial e o período de gravidez, parto e puerpério.

LIVRO DE UMA SOGRA: UM MANUAL DE ACONSELHAMENTO

Desde o título, era de se esperar que *Livro de uma sogra* se prestasse a ser obra de referência ou de aconselhamento; ou, pelo menos, de um gênero diferente do que Aluísio Azevedo vinha praticando, como se percebeu em sua recepção e no que Sodré (1964 [1938], p. 392), a contragosto, chamou de “pretensões didáticas”. A denominação “livro de” era uma das alternativas mais comuns no século XIX para se referir a publicações com finalidades práticas, ao lado de “manual de”, “guia de”, “tratado de” etc. Por exemplo, nos catálogos das livrarias¹², encontram-se títulos

12 Os reunidos no site *Circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura no século XIX*, disponível em: <<http://www.circula->

como *Livro dos sonhos*, *Livro do destino* e *Livro de São Cypriano*; um ano após *Livro de uma sogra*, Júlia Lopes de Almeida publicou *Livro das noivas* (1896). A obra – que, curiosamente, termina com uma “Carta de uma sogra” – diverge da de Aluísio Azevedo. Tem um tom sério e se dispõe a ensinar às moças não apenas como se comportar no dia de núpcias, mas também como conduzir as tarefas domésticas depois de casadas. Nela, Júlia Lopes de Almeida adota uma perspectiva bastante tradicional, que reproduz a estreita moralidade burguesa da época e as expectativas de gênero destinadas à mulher. Contém capítulos como “Saber ser pobre” e “Concessões para a felicidade”, que aconselha um estado de feminilidade ideal e de submissão às mulheres para que sejam bem-sucedidas ao lado do homem, a parte “forte”. Estudos recentes vêm argumentado que, enquanto uma *escritora* oitocentista, era extremamente difícil para Júlia Lopes de Almeida publicar algo do gênero sem se desviar da moral vigente. Além disso, a autora, bastante arguta e revolucionária para o contexto em que viveu (alguns de seus livros figuraram na lista dos não recomendados pelo Frei Pedro Sinzig!¹³), não se tolhe totalmente por tal moral, como quando aconselha as mulheres a serem ávidas leitoras (Amed, 2010).

A comparação com o livro posterior de Júlia Lopes de Almeida serve de contraponto, para sinalizar, outra vez, o tipo de publicações a que a obra Aluísio Azevedo também faz referência e como ela pôde ser atrevida, quando comparada às outras. Quando discutiu sobre a importância da criação da Lei do Divórcio, Ferreira de Araújo cotejou as duas obras: por um lado, a de Júlia Lopes de Almeida tinha o que ensinar, mas era idealista e escrita “[...] pelo coração de uma esposa feliz, que teve a sorte rara de encon-

caodosimpressos.iel.unicamp.br/index.php?cd=9&lang=pt>.

- 13 Isto é, a obra do religioso que arrolou e comentou diversas publicações da época que ele considerava imorais, em: SINZIG, Frei Pedro. *Através dos romances*: guia para as consciências: notas sobre 11.853 livros e 5.150 autores. Petrópolis: Vozes, 1915.

trar alma irmã da sua” (Senior, 1896, p. 1), o que não tendia a ser a realidade; já a de Aluísio Azevedo descrevia “[...] o lado chato da vida de um casal limpo e bem intencionado” (Senior, 1896, p. 1). Nesse sentido, *Livro de uma sogra* era mais realista, mais audacioso, mas também satírico. Veríssimo (1895, p. 116) ajuizou com precisão que o livro era “mal inspirado na ação, que é de baixa comédia, ousado, embora sem verdadeira originalidade nas ideias, imoral em suma, mas sugestivo e, no meio da nossa atual produção, distinto”.

Com efeito, há humor em *Livro de uma sogra*, cujo gênero pouco classificável é praticamente uma paródia de manuais conjugais como o de Júlia Lopes de Almeida e publicações semelhantes. O capítulo IX é uma espécie de sátira aos manuais de namoro em voga. Nele, Olímpia contraria os conselhos mais comuns que tais manuais ofereciam aos jovens, a exemplo das dicas de vestimenta, comportamento, asseio e imagem pessoal, expondo-lhes a artificialidade e o quanto elas criavam ilusões, que se desfaziam logo após as núpcias. No período de namoro, com vistas ao casamento, a primeira atitude errônea dos enamorados era “Enfeitar-se; ou melhor – disfarçar-se” (Azevedo, 1895, p. 115). Assim, “Ela recorre às torturas do espartilho para fazer a cinta inverossimilmente fina” e tantos outros artifícios a ponto de que “De feia pode fazer de si uma dessas elegantes bonecas de salão” (Azevedo, 1895, p. 116), tal como acontece com ele, que ainda “faz-se terno, cordato, circunspecto [...], que uma donzela ao ouvi-lo imagina logo que a vida [...] há de ser uma nova edição [...] do paraíso, antes da gulodice da maçã” (Azevedo, 1895, p. 117). Ressalve-se, aliás, que esses conselhos às avessas não servem para Palmira e Leandro, pois o período de namoro dos dois foi todo supervisionado por Olímpia – revelando, assim, o aspecto manual de *Livro de uma sogra*, com vista a leitores reais.

Ora, tal como “Uma paródia da pornografia, na medida em que tenha real competência, continua a ser pornografia” (Sontag, 2015 [1967], p. 61), *Livro de uma sogra*, enquanto paródia de ma-

nuais conjugais, sexuais ou de namoro continua a ser um manual nesses termos. A obra se vincula à linhagem humorística das anedotas e textos literários em torno da “figura vilipendiada pelo patriarcado: a sogra, a mãe da esposa, a mulher rebaixada em segundo grau, idosa e inútil” (Mendes; Santos, 2023, p. 338). Isto é, a opção de Aluísio Azevedo por uma figura representada, por costume, de maneira satírica para ser personagem principal já indicava que o autor tivesse intenções, no mínimo, desaforadas.

A recepção de *Livro de uma sogra* o intuiu. O *teaser* divulgado antes do lançamento, em que Olímpia narra seu doloroso desvirginamento, veio acompanhado de uma caricatura do irreverente Julião Machado (Figura 3), mostrando o casal encapsulado em um vidro, ligado ao tinteiro da *sogra*. Em uma crônica irônica, Bilac criava uma fábula bíblica para esclarecer que ficava explicado, desde Adão e Eva, “[...] o ódio que todo o mundo tem às sogras [...], e a perseguição que lhes movem os anedotistas, e o frechamento de rimas venenosas com que a têm martirizado todos os poetas satíricos da criação...” (Fantasio, 1895, p. 2), para concluir, com malícia, que Aluísio Azevedo reabilitava as sogras em *Livro de uma sogra*.



Figura 3 – Caricatura de Julião Machado
Fonte: *A Cigarra* (RJ), 27 de junho de 1895, p. 3.

Contudo, o humor da obra não é facilmente decifrável, o que se agrava hoje ainda mais devido ao distanciamento temporal. Em meio às aparentes contradições e divagações de Olímpia, não dá para determinar com certeza até onde se estende a paródia e a sátira (que compõem a estrutura da obra), ou onde começam a denúncia e o conteúdo sério, na medida em que *Livro de uma sogra* realmente oferece conselhos ainda úteis e chegou a ser interpretado como obra filosófica e provocante. Cogitou-se, por exemplo, que, devido à “ousadia” de Olímpia, o livro talvez não fosse uma exposição doutrinária de Aluísio Azevedo, mas, conforme Roure (1895b, p. 1) preferia crer, “[...] a descrição de um novo tipo de ‘sogra’, porque vê-se bem que o que ela queria e andava ruminando era atormentar o genro. Diabo de jararaca!”. Com uma narradora caricata, dando conselhos duvidosos, *Livro de uma sogra* também se aproximava da ficção pornográfica humorística, sobretudo a “leitura alegre” (Vieira, 2020), cujo antepassado mais direto é a literatura libertina (pense-se, por exemplo, na carnavalesca *Histoire de Dom B...*), mas, também, os velhos *fabliaux*.

Ao lado dessa intertextualidade, o modelo antigo e mais evidente de *Livro de uma sogra* são, provavelmente, os manuais sexuais da virada do século XVII mencionados anteriormente, afinal também libertinos. É claro que a associação de sexo, aprendizagem e humor já se detectava pelo menos desde Aretino (Turner, 2003), cujo *Ragionamento* deve ter fornecido uma estrutura geral para a obra de 1895. Assim como *Tableau de l'amour conjugal*, *Livro de uma sogra* é humorístico e contém anedotas¹⁴ e conselhos sexuais práticos, bem como discute divórcio, prostituição, perda da virgindade e prazer feminino. Estão lá, igualmente, o prestí-

14 Olímpia cita, por exemplo: “E já explicou um filósofo humorista que o casamento era sempre uma permuta, mas não de almas e corações, e sim: durante o dia – de maus humores; durante a noite – de maus odores. / Não convenho nesta jocosidade de mau gosto, mas a mulher, com efeito, naquelas ocasiões, torna-se repulsiva pelo cheiro.” (Azevedo, 1895, p. 121).

gio conferido ao casamento e à finalidade de procriação, além de todo o aparato científico e pseudocientífico. Do último, o mais flagrante é a teoria da influência do pensamento do genitor na formação do feto, que aqui aparece filtrada pelo determinismo. A sogra aborda-a mais de uma vez: “Donde se conclui que a formação de um filho, rigorosamente perfeito, isto é, que a garantia da seleção humana e o aperfeiçoamento da espécie, dependem mais da imaginação dos pais do que das suas verdadeiras virtudes [...]” (Azevedo, 1895, p. 94). A seguir a lógica, “os filhos gerados com todo o amor e com todo o desejo [...] são os únicos perfeitos” (Azevedo, 1895, p. 253), e até o “[...] o bom parto depende das boas circunstâncias de amor em que o filho é concebido”, o que Olímpia diz ser “convicção” (Azevedo, 1895, p. 290) sua. Com efeito, uma “convicção”, e não um fato, uma vez que até a ciência duvidosa da época já descrevia de tal teoria: “Quer dizer que Aluísio sustenta que um casal de morféticos ou de tísicos, amando-se muito, pode ter filhos sadios, fortes e inteligentes” (Roure, 1895b, p. 1). A insistência na teoria por parte da personagem, portanto, parece ser propositalmente absurda.

Justamente pela combinação de humor, entretenimento, pornografia e aconselhamento, *Livro de uma sogra* compartilha, ainda, o apelo popular, comprovado, em última análise, pela boa vendagem. Se na diegese do romance Olímpia assinala: “nem estou fazendo literatura, mas tão somente escrevendo uma justificação de meus atos de mãe e sogra, destinada a dois únicos leitores – minha filha e meu genro” (Azevedo, 1895, p. 206), fora da ficção, os conselhos dedicados a Palmira e Leandro devem ter sido absorvidos pelos leitores reais de *Livro de uma sogra*. Na obra, podiam encontrar não apenas o conteúdo filosófico e científico preferido pelos homens de letras, mas também cenas de sexo (além do defloramento de Olímpia, há o encontro íntimo de Leandro e Palmira na mata, no capítulo XVI) e conselhos práticos, relacionados ao casamento e à prática sexual prazerosa. A mencionada anedota do

Don Quixote (1895) atesta, afinal, que se lia o romance como manual conjugal, lógica que também se aplica aos momentos em que os críticos julgaram que valia a pena discutir a executabilidade dos conselhos de Olímpia. Afinal, mesmo que a opinião implícita e final da obra fosse desfavorável ao casamento, ela ainda oferecia dicas úteis sobre o assunto para leitores comuns.

CONSELHOS – OU CONSIDERAÇÕES – FINAIS

Livro de uma sogra é uma obra de cuja peculiaridade este capítulo, malgrado sua extensão e exaustão, não consegue dar conta. Não é surpresa que, já no século XIX, críticos tenham percebido nela justamente um descompasso em relação ao Naturalismo e a rotulado de “gênero novo”, ou que, no século subsequente, ela tenha sido negligenciada por aparentar ser pouco inteligível, um ponto fora da curva do que escreveu Aluísio.

Sem dúvida, a recepção original oferece sugestões de leitura bastante promissoras. Com efeito, o Naturalismo em *Livro de uma sogra* é apenas um ponto de partida: faz-se ainda presente ali, mas não é tudo. A chave principal para interpretá-lo, parece-me, está na correlação com os diferentes tipos de manuais que então circulavam. Enquanto aceitar o Naturalismo heterodoxo do romance ajuda a entender os postulados cientificistas latentes, a acusação de pornografia e a herança libertina, admitir a interação com os manuais médicos e sexuais complementa tudo isso e ainda abre outros caminhos – alguns dos quais também intuídos na recepção primeira. Isso, é claro, sem ignorar o humor antropofágico e paródico de *Livro de uma sogra*, na medida em que se absorvem características desses tipos de manuais sem se circunscrever a nenhum deles, para compor algo novo.

Livro de uma sogra é irreverente: põe como narradora a figura tradicionalmente anedótica e ridicularizada da sogra, uma viúva rica, olímpica, sem muito o que fazer a não ser garantir (ou controlar?) a felicidade da filha e acolher (ou infernizar?) o genro.

Uma mulher culta, mais uma representante dos estereótipos de outras tantas de sua classe: católica, conservadora, racista, elitista. Porém, para espanto dos contemporâneos, fala claramente, embora elegantemente, sobre sexo; dá conselhos inesperados, que não condizem muito com sua condição, alguns dos quais parecem sugerir, na verdade, o contrário daquilo a que se prestam. Depois de ler seu manuscrito, um de seus primeiros leitores decidirá, de vez, justamente não querer mais se casar.

Aluísio Azevedo toma os modelos de manuais de aconselhamento conjugal, sexual e médico que passavam pelas mãos dos leitores da época e assimila muito deles, mas a seu modo, para subvertê-los. Ciência, filosofia, moralidade, religião e os próprios conselhos centrais são tratados de maneira sempre dúbia, sem que se decida por sua seriedade e aplicabilidade ou por seu aspecto humorístico, farsesco. No final, a respeitosa Olímpia se prova mais uma libertina, uma filósofa perigosa, até uma doutrinadora. Se ela jurava escrever apenas para a filha e o genro e ter intenções dignas (como um naturalista ou um cientista), isso não persuadiu os críticos. O conservadorismo e o cientificismo acabavam servindo de fachada para desenvolver uma filosofia libertina e dar conselhos que, embora práticos e úteis, confrontavam a moralidade vigente. No final, *Livro de uma sogra* oferece entretenimento e conteúdo pornográfico, assim como serve de manual, mas ironicamente.

REFERÊNCIAS

- ALPHA, Barão de [Alfredo Gallis]. *O que os noivos não devem ignorar: philosophia pratica do amor entre os dois sexos*. Lisboa: Gomes de Carvalho, 1907.
- ABREU, Márcia. Uma comunidade letrada transnacional: reação aos romances na Europa e no Brasil. In: ABREU, Márcia. *Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos*. Campinas: Editora Unicamp, 2016.

- ALENCASTRO, Luiz Felipe. Vida privada e ordem privada no Império. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe (org.). *História da vida privada no Brasil: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019. História da vida privada no Brasil, volume 2.
- AMED, Jussara Parada. *Escrita e experiência na obra de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934)*. 2010. 234f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- AZEVEDO, Aluizio. *Livro de uma sogra*. Rio de Janeiro: Domingos de Magalhães Editor, 1895.
- A[ZEVEDO], A[rthur]. Palestra. *O Paiz*, Rio de Janeiro, ano XI, n. 3964, 9 ago. 1895, p. 1.
- [AZEVEDO, Raul d'.] Noticiário. *Gazeta Postal*, Belém, ano IV, n. 90, 2 nov. 1893, p. 3.
- BILAC, Olavo. Aluizio Azevedo. *O Album*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 54, jan. 1895, p. 9-11.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015 [1970].
- BOUCÉ, Paul-Gabriel. Imaginação, mulheres grávidas e monstros na Inglaterra e na França do século XVIII. In: ROUSSEAU, George Sebastian; PORTER, Roy (orgs.). *Submundos do sexo no Iluminismo*. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 114-131.
- CAMINHA, Adolpho. *A normalista*. Rio de Janeiro: Magalhães & C. Editores, 1893.
- CASTRO, Francisco José Viveiros de. *Attentados ao pudor: estudos sobre as aberrações do instinto sexual*. 3. ed. Rio de Janeiro:

Livraria Editora Freitas Bastos, 1934 [1895].

CATALOGO das obras de fundo e outros livros que se acham á venda na Livraria Universal de Laemmert & C no Rio de Janeiro e suas casas filiaes em S. Paulo e Recife. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1899.

[CHORIER, Nicolas.] *Aloisiae Sigae Toletanae, Satyra sotadica de arcanis Amoris et Veneris*: Aloisia Hispanice Scripsit. Latinitate donavit Ioannes Meursius. Grenoble?: s.e., 1670?.

DARNTON, Robert. Sexo dá o que pensar [1994]. In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 21-42.

DENIPOTI, Cláudio. A gloriosa asneira de casar-se: amor e casamento no início do século. *Revista de História Regional*, v. 1, n. 1, 1996, p. 57-86.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

EL FAR, Alessandra. *A linguagem sentimental das flores e o namoro às escondidas no Rio de Janeiro no século XIX*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

FANTASIO [Olavo Bilac]. Chronica. *A Cigarra: hebdomadario*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 20, 19 set. 1895, p. 2-3.

FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves. Os manuais de medicina e a circulação do saber no século XIX no Brasil: mediação entre o saber acadêmico e o saber popular. *Educar*, Curitiba, n. 25, p. 59-73, 2005.

FONTOURA JUNIOR, Antonio José. *Pedagogias da sexualidade e relações de gênero: os manuais sexuais no Brasil (1865-1980)*. 2019. 324f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências

Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

GAVROCHE. Livro novo. *O Paiz*, Rio de Janeiro, ano XI, n. 4003, 17 set. 1895, p. 1.

HUNT, Lynn. Obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800. In: HUNT, Lynn. *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. São Paulo: Hedra, 1999 [1993]. p. 9-46.

JACOB, Margaret C. O mundo materialista da pornografia. In: HUNT, Lynn. (org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. Tradução Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999 [1993]. p. 169-215.

LANGGAARD, Theodoro J. H. *Diccionario de medicina domestica e popular*. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1865.

LIVRO de uma sogra. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 73, n. 260, 18 set. 1895, p. 1.

LIVROS Baratissimos é na Livraria do Imperio. *A Folha Nova*, Rio de Janeiro, ano II, n. 154, 26 abr. 1883, p. 4.

M[AGALHÃES], V[alentim]. Semana litteraria. *A Noticia*, Rio de Janeiro, ano II, n. 244, 24 set. 1895, p. 1.

MENDES, Leonardo; MENDES, Thales Sant'Ana Ferreira. *A carne*, de Júlio Ribeiro: *best-seller* naturalista, romance libertino e “livro para homens”. In: OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de; CORREIA, Éverton Barbosa; CARNEIRO, Flávio (orgs.). *De Antônio Vieira aos contemporâneos: reflexões sobre literatura e cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra Capa; Programa de Pós-Graduação em Letras – UERJ, 2024. p. 97-120.

MENDES, Leonardo; SANTOS, Marina Pozes Pereira. *Livro de uma sogra* (1895), de Aluísio Azevedo (ou “como conservar o amor sexual”). *Via Atlântica*, São Paulo, n. 43, abr. 2023, p. 328-358.

- MENDES, Thales Sant'Ana Ferreira. Boêmia, comédia e pornografia: a propósito de "Um amor filósofo e "Necrológio de um...", folhetins de Carvalho Júnior. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 25, n. 2, maio-ago. 2019, p. 166-210.
- MENDES, Thales Sant'Ana Ferreira. O naturalismo como pornografia e a herança libertina em *O homem*, *A carne* e *O aborto*. *Itinerários*, Araraquara, n. 56, jan.-jun. 2023, p. 41-59.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. Volume II: do Realismo à Belle Époque. 3. ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 2016 [2001].
- MONZANI, Luiz Roberto. Origens do discurso libertino. In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 193-217.
- OLIVEIRA, Cristiane. Higiene matrimonial, sexualidade e modos de subjetivação no Brasil do século XIX (1847-1870). *EPOS*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, jul.-dez. 2013.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988 [1950].
- PORNOGRAPHIA de E. Coelho. *O Apostolo*, Rio de Janeiro, n. 78, 8 jul. 1898, p. 1.
- PORTER, Roy. Forbidden pleasures: Enlightenment literature of sexual advice. In: BENNETT, Paula; ROSARIO, Vernon A. (eds.). *Solitary pleasures: the historical, literary, and artistic discourses of autoeroticism*. New York; London: Routledge, 1995. p. 75-98.
- PRADO JÚNIOR, Bento. A filosofia das luzes e as metamorfoses do espírito libertino. In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 43-57.
- RAGO, Margareth. Os mistérios do corpo feminino, ou as muitas

descobertas do “amor venéreo”. *Proj. História*, São Paulo, n. 25, dez. 2002, p. 181-195.

REDONDO, Garcia. *Chronica paulista. O Paiz*, Rio de Janeiro, ano XII, n. 4023, 7 out. 1895, p. 2.

RIBEIRO, Renato Janine. Literatura e erotismo no século XVIII francês: o caso de “Teresa filósofa”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 219-229.

ROSA, Ferreira da; JUNIOR, Cardoso (orgs.). *Annuario Fluminense: almanach historico da cidade do Rio de Janeiro para 1901*. Rio de Janeiro: Typ. Leuzinger, 1901.

ROURE, Agenor de. O livro de uma sogra (impressões de leitura): I. *O Paiz*, Rio de Janeiro, ano XII, n. 4029, 13 out. 1895a, p. 1.

ROURE, Agenor de. O livro de uma sogra: II. *O Paiz*, Rio de Janeiro, ano XII, n. 4033, 17 out. 1895b, p. 1.

ROUSSEAU, G[eorge] S[ebastian]; PORTER, Roy. Introdução. In: ROUSSEAU, George Sebastian; PORTER, Roy (orgs.). *Submundos do sexo no Iluminismo*. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 13-39.

SALLES, Antonio. Os nossos academmicos. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 9, 1897, p. 336-346.

SANTOS, Marina Pozes Pereira. “Mulheres viris” no naturalismo brasileiro: estudo de *A Carne* (1888), de Júlio Ribeiro, e *Livro de uma sogra* (1895), de Aluísio Azevedo. 2023. 158f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

SENIOR, Lulu. Aos sabbados. *A Notícia*, Rio de Janeiro, ano II, n. 255, 6 out. 1895, p. 1.

SENIOR, Lulu. Às quintas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XXII, n. 211, 30 julh. 1896, p. 1.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964 [1938].

SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In: SONTAG, Susan. *A vontade radical*. Tradução João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 44-83.

TURNER, James Grantham. *Schooling sex: libertine literature and erotic education in Italy, France, and England, 1534-1685*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

VERISSIMO, José. A questão do casamento: a propósito do “Livro de uma sogra”. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 4, 1895, p. 109-122.

WAGNER, Peter. O discurso sobre o sexo, ou o sexo como discurso: erótica médica e paramédica no século XVIII. In: ROUSSEAU, George Sebastian; PORTER, Roy (orgs.). *Submundos do sexo no Iluminismo*. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 66-93.

Capítulo 5

“Não é sangue, é vermelho”: lesbianismo, autoerotismo e pornografia gótica oitocentista

Ana Resende

INTRODUÇÃO

Na resenha do “romance de sensação” *Aurora Floyd* (1865), de Mary Elizabeth Braddon (1835-1915), Henry James (1843-1916) resume algumas das características da literatura sensacionalista que alcançou seu auge nas últimas décadas do século XIX e destaca o fato de que o romance de Braddon parecia ter nascido da decisão de sua autora de “chamar a atenção do público a qualquer custo” (James, 1921, p. 109). Para ele, essa era uma “tarefa difícil”, que somente a “audácia poderia realizar” valendo-se de “medidas extremas” (James, 1921, p. 109). No entanto, ele também reconhece que os autores com tal meta davam ao público o que ele queria, sem deixar de introduzir inovações em sua ficção.

Mais adiante em seu comentário, James traça o parentesco entre Mary Elizabeth Braddon e Ann Radcliffe (1764-1823), pio-

neira da ficção gótica no final do século XVIII, passando pelos romances de Wilkie Collins (1824-1889), e se refere a essa literatura como “literatura de horrores” (James, 1921, p. 109). Para ele, essas obras retratavam as coisas “prosaicas, mais comuns, à luz do dia” (James, 1921, p. 109), com personagens comuns, “familiarizados com o uso da ferrovia e do telégrafo” (James, 1921, p. 113), ao mesmo tempo que exploravam “imagens e cenas chocantes, grotescas e eróticas” (White, 2012, p. 157), fundindo elementos da ficção gótica com a pornografia. Os temas abordados por Braddon incluíam adultério, bigamia, lesbianismo, autoerotismo e práticas sexuais não convencionais.

Mesmo sem saber muito bem quais eram os desejos desse público ao qual Henry James se refere, ou mesmo qual público ele tinha em mente – Thomas Wright não hesitou em chamá-lo de “público desconhecido” (Wright, 2004 [1883], p. 279) –; agora ele havia se transformado em um “mercado consumidor”, um “agregado de leitores” (Wright, 2004 [1883], p. 279) que, num país como a Inglaterra, poderia alcançar o impressionante número de cinco milhões.

O autor da estimativa chama a atenção para o fato de que embora os “leitores dessas publicações [fossem] desconhecidos” (Wright, 2004 [1883], p. 279), as vendas testemunhavam “não apenas [sua] existência, mas também seu gosto” (Wright, 2004 [1883], p. 279). Apesar de “todas as suas imperfeições flagrantes e numerosas demais para serem mencionadas”, os folhetins eram “muito valiosos em termos quantitativos” (Wright, 2004 [1883], p. 279).

Embora em nações em desenvolvimento, como era o caso do Brasil, esses cálculos parecessem otimistas demais ao se levar em conta os elevados índices de analfabetismo da população, autores e editores, impressores e vendedores nunca deixaram de tentar chamar a atenção das diversas camadas da sociedade ao publicar obras a preço acessível. Nada mais natural, portanto, que num país que atravessava seu melhor momento desde a independência,

empreendedores do circuito literário investissem em “edições populares” destinadas a “todos os bolsos e gostos” (El Far, 2006).

O Rio de Janeiro, que na época era a capital, estabeleceu-se como “a principal referência editorial do país” (El Far, 2006). Isso se deveu não apenas à boa distribuição e circulação interna de livros, resultado da existência de bibliotecas itinerantes, mas também a um intenso comércio ambulante. Nas calçadas, os livros eram vendidos em “bancas empoadas ou [...] tabuleiros improvisados” (Amed, 2010, p. 49), ao lado de cestos de vegetais, peixes e o que mais pudesse ser carregado nos braços. Além disso, a disseminação das obras literárias para outras regiões era amplamente promovida pelos anúncios dos livreiros que enfatizavam sua capacidade de enviar livros “para qualquer ponto do Império” (El Far, 2006).

O progresso das tecnologias de impressão, influências estéticas estrangeiras, mudanças na publicidade e outros fatores econômicos, aliados à flexibilidade e liberdade oferecidas pelas publicações periódicas, desempenharam um papel importante na criação de um mercado editorial brasileiro. Esse aspecto também teve “implicações decisivas no domínio do erotismo” (Moraes, 2018, p. 14).

Não admira, portanto, que autores tão prolíficos como Alfredo Gallis (1859-1910) e Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), que fizeram parte da geração de escritores marcada pela “civilização do jornal” (Kalifa, 1995, p. 302), tenham se beneficiado do espaço e da notoriedade oferecidos pelas publicações periódicas. Eles buscaram atender às demandas de um público cada vez mais ávido por temas variados, muitas vezes associados ao macabro, à sexualidade desviante e transgressora e à crítica da modernidade e dos avanços científicos (Resende, 2020).

A partir da análise dos contos, “Luiza” (1886), de Alfredo Gallis, e “A nevrose da cor” (1903), de Júlia Lopes de Almeida, pretendo mostrar como esses bem-sucedidos escritores se apro-

priaram das convenções e recursos da “pornografia gótica” para abordar a questão da sexualidade feminina e, de forma mais ampla, o papel da mulher na sociedade.

Mesmo sem incluir descrições explícitas de penetrações ou outros atos sexuais, essas narrativas abordam o que pode ser percebido como desviante. Como observam Gladman e Reynolds (2002, p. XXXVII), embora nessas obras a pornografia seja mais “sugestiva do que explícita”, isso não diminui “seu caráter aventureiro e transgressivo”. Embora os autores brasileiros geralmente preferissem “a expressão oblíqua e recatada” (Moraes, 2018, p. 14) em vez de referências explícitas à “coisa em si”, é possível identificar a formação de um imaginário “pornográfico gótico” brasileiro em consonância com a “literatura de horrores” a que Henry James se referiu.

A LITERATURA COMO PROFISSÃO: ALFREDO GALLIS E JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

Joaquim Alfredo Gallis nasceu em Lisboa em 1859 e faleceu na mesma cidade em 1910. Com uma carreira no funcionalismo público, se destacou como um dos escritores mais prolíficos e célebres no circuito literário luso-brasileiro da segunda metade do século XIX. Ao longo de trinta anos de carreira, ele escreveu mais de quarenta obras, entre contos e romances (Moreira, 2019). Assim como Júlia Lopes de Almeida, de quem falaremos a seguir, Gallis foi um polígrafo (Mendes; Moreira, 2021), escrevendo sob o próprio nome e usando pseudônimos. Seus livros eram facilmente encontrados em livrarias e bibliotecas.¹

1 Em sua crônica “Horas da biblioteca” (2009 [1909]), que aborda os frequentadores dos salões de leitura da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, João do Rio (2009, p. 179) comenta que alguns cavalheiros entravam na biblioteca para “matar o tempo” e observa que os “imorais [...] escrevinha[vam], com sorrisinhos inequívocos” os pedidos relacionados a Alfredo Gallis. Essa crônica foi publicada pela

Ao consultar a imprensa periódica da virada do século e as pesquisas mais recentes sobre o autor, constata-se que a obra de Gallis era variada e incluía romances naturalistas; romances sensacionalistas e fantasias eróticas do mundo antigo em diálogo com os clássicos da Antiguidade. Além disso, ele escreveu contos pornográficos e manuais de aconselhamento sexual e matrimonial para homens e mulheres. Esses dois últimos gêneros eram comumente assinados por pseudônimos, embora a identidade do autor fosse conhecida.

Pouco após sua morte, as obras escritas por Gallis sob o pseudônimo de Rabelais ainda eram comercializadas. No jornal *A Federação: Órgão do Partido Republicano* (1913, p. 2), a Livraria Universal anunciava que seus livros eram vendidos a 3.000 réis por volume, acompanhados de uma descrição sucinta de seu conteúdo. É possível ver a indicação de autoria de Rabelais, com o acréscimo do nome de Alfredo Gallis entre parênteses:

Obras de Rabelais

(Alfredo Gallis)

[...]

Amorosas – 1 volume de contos elegantes.

Afrodisíacas – 1 volume de contos que não desmerecem o título do livro.

A devassidão de Pompeia – descrição galante e romântica dos costumes pompeianos feita na sua cintilante nudez.

Diabruras de Cupido – 1 volume de contos galantes.

Lascivas – 1 volume de contos livres.

Libertinas – 1 volume com 10 contos de educação...

primeira vez na *Gazeta de Notícias*, datada de 6 de fevereiro de 1905, com o título “Os leitores da biblioteca”. Isso evidencia a popularidade de Gallis entre os leitores brasileiros e sua presença no acervo da instituição.

Lúbricas – 1 volume de contos picantes.

Luxúrias para rir – 1 volume com 12 contos alegres e estimulantes.

Noites de Vênus – 1 volume de contos galantes.

Regras do amor – conselhos íntimos e prescrições para a carne.

Selvagens do Ocidente – 1 volume espirituoso que se lê com encanto.

Voluptuosidades romanas – narrativa curiosa das orgias, da devassidão e da libertinagem de toda a espécie que tripudiou na antiga Roma dos Césares.

O sensualismo na Grécia antiga.

Sensuais – 1 volume com 10 contos eróticos. (A Federação, 1913, p. 2)

Duas décadas após sua morte, o nome de Alfredo Gallis já havia caído no esquecimento. Pouco mais de um século depois seus livros são considerados “raridades bibliográficas” (Mendes; Moreira, 2021, p. 360). Dentre as várias razões para esse esquecimento, incluem-se desde as simpatias políticas do escritor (um monarquista convicto) até a inverossimilhança de seus enredos e a falta de qualidade estética de sua produção. Além disso, a má qualidade do papel usado para a impressão de suas obras, destinadas à venda a preços mais populares, também contribuiu para sua relativa obscuridade (Mendes; Moreira, 2021, p. 360).

No entanto, de acordo com os estudiosos da literatura licenciosa do século XIX, a memória de Gallis é prejudicada justamente por sua associação com os “livros para homens”, que compunham o que se convencionou chamar de “biblioteca do solteirão”. Embora essas leituras tivessem certa aceitação social e fossem um lucrativo filão editorial, eram consideradas uma “ofensa à moral e aos bons costumes” (Curopos, 2022, p. 4). Comentários e resenhas frequentemente lembravam a fama do autor por

suas várias obras sensualistas, bem como pela exposição tão vívida dos desregramentos e vícios da sociedade.

Sob o pseudônimo de Rabelais, Alfredo Gallis tornou-se um “distinto literato só para homens” (Curopos, 2022, p. 6). Seu primeiro livro, *Volúpias: 14 contos galantes* (1886), foi comercializado em Portugal e no Brasil, onde encontrou seu maior mercado através do livreiro Teixeira & Irmão. Nas resenhas dedicadas a esse volume de contos apontavam-se influências da produção lasciva francesa, “tanto ao seu imaginário erótico quanto à escrita em si” (Curopos, 2022, p. 7), transformando-o numa espécie de breviário da licenciosidade moderna:

[a]s Volúpias, de Rabelais, filiam-se no gênero pornográfico, posto em voga pelo moderno jornalismo parisiense. Catulle Mendès e Guy de Maupassant com muito talento, Aurélien Scholl e Pierre Véron, com muito espírito, Richard O'Monroy com menos espírito, René Maizeroy com menos talento, e Armand Silvestre com muito menos de ambas as coisas, fizeram escola infelizmente, e daí a pretexto de *gaieté gauloise*, e de renovação Rabelaisiana um dilúvio de contos obscenos, que fariam corar o bom Paulo de Kock, que no seu tempo tinha má fama entre as pessoas decentes. (Curopos, 2022, p. 8)

No entanto, apesar de todas as tentativas de censura de suas obras – ou talvez justamente por isso – seus livros eram buscados nas livrarias por um público cada vez maior. Como observou Henry James a respeito do romance de sensação de Mary Elizabeth Braddon, embora “[e]ssas obras [fossem] censuradas e ridicularizadas” (James, 1921, p. 114), elas eram lidas porque os leitores estavam sempre em busca de novidades, e esses autores apresentavam a um público crescente “[detalhes que revelavam] um conhecimento íntimo [da] metade desordenada da sociedade que se torna[va] a cada dia objeto de maior interesse da metade ordeira” (James, 1921, p. 114).

Escritores como Alfredo Gallis davam a impressão de que “sabiam do que falavam” e interpretavam “o mundo ilegítimo para o mundo legítimo” (James, 1921, p. 114), o que significava que eles também tratavam de figuras que muitas vezes eram “deliberada ou acidentalmente excluídas” (Halberstam, 1998, p. 13).

Como chama a atenção Aline Novais de Almeida (2018, p. 403-404), tratava-se de narrativas que “apregoa[vam] [...] práticas sexuais ‘condenáveis’”, descritas com o “entusiasmo naturalista”. Nelas, tudo o que era proibido vinha à tona e se instalava “nas fantasias dos leitores” (Almeida, 2018, p. 403-404).

Júlia Valentim da Silveira Lopes de Almeida nasceu em 24 de setembro de 1862, no Rio de Janeiro. Carioca, cresceu em uma fazenda em Campinas, no estado de São Paulo. Também passou alguns anos fora do país, residindo em Portugal e na França. Sua variada obra inclui romances, crônicas, manuais e peças de teatro e, como recorda Lúcia Miguel Pereira, a autora conquistou o respeito de seus pares e da crítica literária (Pereira, 1957, p. 269-271).

Júlia Lopes mantinha caderninhos com anotações detalhadas sobre as vendas de seus livros, seus preços e o valor recebido com essas vendas, o que demonstra sua organização e a seriedade com que encarava a profissão de escritora. Além disso, a autora reconhecia a importância da circulação de seus textos em publicações periódicas, afirmando que sua geração era “um resultado do jornalismo” (Amed, 2010, p. 51).

Para ela, antes dessa geração, não havia propriamente uma literatura estabelecida, e foi o jornalismo que criou a profissão de escritor. Segundo Jussara Parada Amed (2010, p. 51), o primeiro artigo escrito por Júlia Lopes de Almeida foi para a *Gazeta de Notícias de Campinas*, e a partir daí ela colaborou com diversas outras publicações periódicas brasileiras, muitas vezes escrevendo para mais de um jornal simultaneamente.

Vários romances notáveis de Júlia Lopes de Almeida, incluindo *A viúva Simões* (1897), *A falência* (1901), *A intrusa* (1908), mereceram sucessivas reedições. Mesmo após mais de um século desde sua publicação, essas obras surpreendem pela atualidade de seus temas. Em 1903, Júlia Lopes lançou sua última coletânea de contos, intitulada *Ânsia eterna*. A crítica literária considera essa obra uma das melhores da autora. Lúcia Miguel Pereira, em sua *História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*, afirma: “[o]s contos de *Ânsia eterna* parecem [...] a sua melhor obra, aquela em que, sem nada perder da sua singeleza, ela aproveitou com mais arte os seus recursos de escritora e deixou mais patente a sua sensibilidade” (Pereira, 1950, p. 271).

Não era incomum encontrar menções à autora e suas obras em publicações no exterior. Em 15 de fevereiro de 1914, o jornal francês *Le Temps* noticiou que Júlia Lopes de Almeida estava em Paris. É interessante notar que entre as convivas mencionadas no texto estavam a esposa de Catulle-Mendès e a autora Rachilde, pseudônimo de Marguerite Eymery (1860-1953). Rachilde escreveu mais de sessenta obras, incluindo romances, poesia, memórias e crítica literária. Seu polêmico romance *Monsieur Vénus*, publicado em 1884, é um dos exemplos mais famosos da ficção decadente em língua francesa.

A estadia de Júlia Lopes de Almeida em Paris teria passado despercebida se não fosse pela iniciativa de outras mulheres de letras. Elas organizaram um banquete em homenagem à escritora brasileira, que contou com a presença de importantes personalidades:

A estadia de alguns meses na nossa capital de uma das mais eminentes escritoras da jovem República sulamericana, a sra. Júlia Lopes de Almeida, teria, sem dúvida, passado despercebida entre nós, se algumas das mais notórias mulheres de letras, as sras. Daniel Lesueur, Alphonse Daudet, Adolphe

Brisson, Marcelle Tinaye, Gyp, Séverine, Aurel, Rachilde, Jean Bertheroy e muitas outras não tivessem a encantadora ideia de oferecer à sua célebre irmã brasileira um banquete, o qual contará com a presença de importantes personalidades, e será presidido pela sra. Jane Catulle-Mendès, amiga pessoal da sra. de Almeida, na próxima segunda-feira. (Henriot, 1914, p. 3)

Apesar das resenhas elogiosas, a obra de Júlia Lopes de Almeida também enfrentou censores, que viam retratada em seus livros uma “sociedade permeada pela frivolidade, imediatismos, ateísmos, mundanismo e outros ismos” (Amed, 2010, p. 129). Preocupado com a formação de leitores afeitos à moralidade católica, Frei Pedro Sinzig listou, em *Através dos romances: guia para as consciências* (1915), algumas obras de Júlia Lopes que, segundo ele, eram leituras prejudiciais para as famílias brasileiras devido à forma como ela abordava a sociedade e a religião:

577 – *Ânsia eterna*. Tem contos bastante livres.

578 – *Cruel amor*. Costumes cariocas. Amores contrariados com assassinato por desfecho. Não recomendamos a leitura.

579 – *Eles e elas*. Os poucos folhetins deste livro que têm forma de narrativa ressentem-se, como o livro todo, de um espírito frívolo e irreligioso.

580 – *A falência*. Romance mundano, de costumes cariocas. Descreve e põe a nu muitas chagas sociais [...]. Não recomendamos a leitura.

581 – *Silveirinha*. Homens que procuram dinheiro a todo o transe e mulheres que se divertem igualmente a todo o transe. É este o conteúdo do romance. [...]. O livro é uma ofensa à sociedade e à Igreja Católica. Parece incrível ser ele escrito por uma senhora! Chega a repugnar. (Sinzig *apud* Amed, 2010, p. 128)

A coletânea *Ânsia eterna* só conheceria uma reedição mais de trinta anos depois de sua publicação, em 1938, quando foi relançada pela editora A Noite. Não se sabe ao certo os critérios editoriais adotados para a edição de 1938, nem a extensão da participação da própria autora no processo de edição, pois, antes de seu falecimento em maio de 1934, ela passara três meses cuidando da filha adoentada na África.

Ao examinarmos com atenção a produção literária de meados do século XIX, percebemos um interesse em abordar aspectos considerados transgressores, a saber, “a sexualidade feminina, a insatisfação matrimonial”, além das “próprias teorias e aspirações estéticas” (Showalter, 1993, p. VIII). No entanto, a crítica tradicional frequentemente menosprezou essa produção, associando-a a uma suposta “degeneração literária” (Showalter, 1993, p. IX).

Como podemos ver, tanto Alfredo Gallis quanto Júlia Lopes de Almeida tiveram carreiras prolíficas, mas foram esquecidos após sua morte, sendo redescobertos no século XXI. Além dessas semelhanças em sua vida, e apesar de, à primeira vista, a obra de Júlia Lopes de Almeida em nada lembrar os títulos sensacionalistas ou os enredos de suas contemporâneas, ou mesmo a licenciosidade de Alfredo Gallis, ela também abordou a questão da sexualidade feminina e, em particular, da sexualidade transgressora.

É possível observar isso ao comparar o uso de convenções da pornografia gótica por parte dos dois autores, a partir da análise dos contos “Luiza” (1886), que integrou a coletânea *Volúpias: 14 contos galantes*, de Alfredo Gallis, e “A nevrose da cor” (1903), incluído na coletânea *Ânsia eterna*, que alguns anos antes fora veiculado em *A Gazeta de Notícias* com o título de “A nevrose da cor. Fantasia egípcia” (1889).

VAMPIRISMO FINISSECLAR

Como observa Marie Mulvey-Roberts, no artigo “The Female Gothic Body” (2016), a própria noção do corpo feminino sempre foi problemática e esteve associada à monstrosidade. Nas tradições religiosas, filosóficas e psicológicas ocidentais, o alinhamento da mulher com o corpo animal ou monstruoso ajudou a rebaixar o feminino nas hierarquias sociais e políticas. Entre as personagens monstruosas, encontramos não apenas monstros propriamente ditos, mas também figuras más, criminosas, sexualmente transgressoras, estrangeiras, *femmes fatales* etc.

Como “criaturas do mito e da metamorfose cultural”, as personagens monstruosas se tornam metáforas para aquilo que deve ser temido, de tal modo que sua liminaridade se torna, em certo sentido, um “índice cultural de mal-estar, doença e apreensão” (Wisker, 2016, p. 157). Ao se misturar às diferentes culturas que habita e ao incorporar todo tipo de contexto local, a personagem vampírica também passa a encarnar as fobias de uma época, afinal o vampiro é “menos um espectro de um passado morto-vivo” (Auerbach, 1984, p. 63) que a corporificação de nossos temores e ansiedades, mas também dos desejos em diferentes épocas, lugares e culturas.

Na produção literária finisseclara, a figura do vampiro, tanto masculino quanto feminino, desempenhou um papel significativo em narrativas que exploraram seu potencial simbólico e metafórico. O vampiro foi frequentemente associado à morte, doenças contagiosas e maldades diversas. Além disso, a temática do vampirismo envolvia encontros noturnos misteriosos, desregamentos sexuais, e o perigo de doença e de contágio, aproximando as mulheres vampiras de prostitutas ou de outras figuras perigosas. Essas mulheres predadoras desafiavam os modelos tradicionais da feminilidade (Borham-Puyal, 2020). A lascívia também estava ligada à crueldade, compondo uma natureza fatal e ameaçadora. A sexualidade exacerbada trazia consigo outras características igual-

mente prejudiciais e até criminosas, como nos lembra Fred Botting (1996, p. 2).

Assim como sua contraparte masculina, a mulher vampira incorporava a abjeção ao subverter as “regras da conduta sexual adequada”. Sua estranha ambiguidade entre o humano e o animal transformava-a numa figura que desafiava o que podia e o que não podia ser controlado e regulado socialmente. Desse modo, ela confundia as certezas expressas nas polaridades de vida/morte, masculino/feminino, morto/morto-vivo. Os temores relativos ao corpo feminino e à “natureza voraz e destrutiva da sexualidade feminina”, juntamente com a “força física aumentada” e a “longevidade da mulher vampira”, a colocavam na categoria de “algo totalmente incontrolável” (Hobson, 2016, p. 12) e a transformavam em uma figura subversiva.

Os contos de Alfredo Gallis e Júlia Lopes de Almeida que analisaremos a seguir expressam, em maior ou menor grau, esses temores a respeito da “natureza voraz e destrutiva” da mulher vampira, caracterizada por apetites incontroláveis e sede de poder. Seu exame permite compreender os lugares-comuns das narrativas vampíricas finisseculares. Se, por um lado, mulheres sugando sangue faziam parte das fantasias pornográficas masculinas, por outro, essas mulheres vampiras se constituíam como uma força incontrolável, um elemento desestabilizador das “identidades de gênero construídas resultantes de hierarquias culturais e sociais” (Wisker, 2017, p. 150).

No “Proêmio” da coletânea *Volúpias*, Alfredo Gallis afirma que sua intenção com o livro é “colorir e burilar picarescamente estes contos despretensiosos e amenos” (Rabelais, 1893, p. 5) e acrescenta: “não escrevemos para os eruditos nem para os moralistas” (p. 6). Em “Luiza”, Gallis narra o “amor exótico” entre Luiza, a personagem que dá título ao conto, uma jovem de 15 anos,

muito rica, que é mandada para um convento a fim de completar sua educação, e Laura, a madre diretora do convento.

No conto, a ida para o convento está associada à iniciação sexual da jovem noviça. Para descrever o que ocorre no espaço privado da clausura, Gallis se vale das convenções e dos princípios da “literatura libertina, [de] obras de prosa propagandística [...] e contos e diálogos pornográficos com freiras e padres” (Hoveler, 2013, p. 30), a exemplo das narrativas eróticas tão populares desde o século XVIII. Romances entre mulheres eram um de seus temas recorrentes, e “Luiza” é um bom exemplo disso, proporcionando aos seus leitores, como observa Fernando Curopos, “um toque mais contemporâneo” (Curopos, 2019, p. 18).

Aqui Gallis explora tanto o potencial pornográfico dos conventos quanto o potencial assustador de seu cenário, criando uma “realidade fantasmática” (Curopos, 2019, p. 18). Logo nas primeiras páginas, ele descreve o edifício como uma construção “perdid[a] no meio do vale como uma sentinela de granito” (Rabelais, 1893, p. 44). Ao anoitecer, o convento “[cai] [...] naquele silêncio enorme, fúnebre, triste e temeroso” (Rabelais, 1893, p. 48-49). E o que se vê são as “pálidas luzes mortíferas”, as “faces pálidas dos santos” e um altar-mor decorado com “enormes cortinas vermelhas” que descem como “dois jorros de sangue das bocas escancaradas dos leões de pedra que sustentavam nas fauces as pesadas argolas da armação” (Rabelais, 1893, p. 48-49).

Esses elementos convergem para transformar o convento em um espaço opressivo, à maneira dos espaços de medo, os *loci horribiles*, do gótico. Nessas narrativas, eram frequentes os “cômodos exuberantemente decorados, as câmaras subterrâneas [...] e a iluminação fantasmagórica” (Harap, 2003, p. 48). No entanto, é nessa ambientação soturna que a madre diretora entra e sai dos quartos das jovens, que pouco depois são vistas com seus “corpos alabastrinos e mimosos, rosados e frescos” (Rabelais, 1893, p. 50), deslizando pelo “silencioso corredor” e

deixando “nove celas [...] desabitadas”. Nesse cenário opressivo, mas também de lascívia e permissividade, a madre diretora destaca-se por sua “robustez” e “organismo de aço” (Rabelais, 1893, p. 62).

Ao chegar no convento, a jovem Luiza cai nas graças de Laura, uma mulher “dos seus trinta e cinco anos, de estatura colossal e exuberante de formas, de mãos muito alvas, e uns belos olhos” (Rabelais, 1893, p. 44). Chama a atenção, desde o início do conto, a forma como Gallis destaca a força física da madre superiora, caracterizando-a como uma personagem liminar, já que “força” e “grande estatura” são qualidades normalmente atribuídas ao sexo masculino.

Além disso, o autor também enfatiza o aspecto erótico presente na dimensão de autoridade e controle da hierarquia católica (Peakman, 2003, p. 134), que reflete o par “sedutora/seduzida” criado pela medicina psiquiátrica. Como observa Fernando Curopos (2019, p. 18), a madre diretora, Laura, é retratada como uma mulher “já feita” e morena, caracterizada por “traços físicos” masculinos, o que sugere um “lesbianismo inato”. Por outro lado, Luiza, “de natural um caráter meigo e apaixonado”, era “uma criança franzina [...], levemente morena, de lábios vermelhos como cerejas maduras” (Rabelais, 1893, p. 45).

É interessante notar como o conto de Gallis parece fazer referência ao texto seminal do lesbianismo vampírico, “Carmilla”, uma novela de Sheridan Le Fanu incluída na coletânea *In a Glass Darkly* (1872). Nessa narrativa, passada na Estíria, na Europa Central, descreve-se o relacionamento entre Laura e a vampira Carmilla, uma bela jovem que, apesar de possuir características tipicamente femininas, como beleza, fraqueza e languidez, também se destaca por aspectos representados como tipicamente masculinos: desejo sexual exacerbado, grande força e capacidade de influenciar as outras pessoas.

Le Fanu descreve de forma ambígua a reação de Laura à Carmilla: ela sente “uma estranha e tumultuada excitação que era

prazerosa [...], misturada com uma vaga sensação de medo e repulsa" (Le Fanu, 1999 [1872], p. 264).

Essa coincidência entre os nomes das personagens e a forma como Laura, a madre diretora, é representada por Gallis, como uma mulher com características masculinas, que aparece para Luiza em visitas noturnas, podem indicar a presença de intertextualidade no conto "Luiza". No entanto, os finais das narrativas diferem; enquanto em "Carmilla" a vampira é morta, no conto quem morre é Luiza.

Objeto do interesse de Laura, a jovem Luiza "emagrecia a olhos vistos" (Rabelais, 1893, p. 61), indicando às companheiras que havia algo errado com ela: "[elas] olhavam-na compungidas, e segredavam umas às outras uns maus presságios sobre o estado dela" (Rabelais, 1893, p. 61). A madre diretora, por outro lado, um "verdadeiro ninho de sensualidade" (Rabelais, 1893, p. 52), era capaz de levar mesmo jovens sadias à exaustão e ao "desfalecimento", sem que, no entanto, suas "formas opulentas" perdessem "um só dos seus vigorosos contornos" (Rabelais, 1893, p. 62). À iniciação sexual de Luiza, após oito dias de sua estadia no convento, as outras pupilas chamam de o "sacrifício" (Rabelais, 1893, p. 53), lamentando não estar presentes para testemunhá-lo.

"Perdida de desejo" (Rabelais, 1893, p. 62), Luiza fica cada vez mais "cansada, pálida e enfraquecida"; "seu andar era incerto e trêmulo; e em todos os seus movimentos se denunciava um sensível quebramento de forças" (Rabelais, 1893, p. 61). A referência à anemia, ao enfraquecimento do sangue, bem como à palidez de Luiza, pode ser interpretada como consequência do relacionamento com Laura, embora para o médico chamado às pressas, Luiza fosse "presa de uma tísica galopante" (Rabelais, 1893, p. 63). Atendendo a um pedido da jovem, a madre diretora "beijou-lhe o corpo emagrecido e branco" (Rabelais, 1893 p. 64), fazendo com que ela estremecesse de volúpia. No entanto, nem bem as carícias haviam terminado, seus braços e pernas distenderam-se "numa

convulsão tremenda” (Rabelais, 1893, p. 64) e derradeira. O coração da jovem havia parado de bater. Luiza morrera gozando.

Os últimos parágrafos do conto abordam outro tema considerado tabu: a necrofilia. Gallis descreve a despedida noturna da madre diretora. Luiza, com “os olhos cerrados”, toda vestida de branco, com uma coroa de rosas sobre os cabelos louros, “parece dormir” (Rabelais, 1893, p. 65). Mas em seu rosto pálido, “dessa palidez de cera dos cadáveres” (Rabelais, 1893, p. 65-66), ainda era possível observar uma “leve expressão de provocante desejo” (Rabelais, 1893, p. 66).

Laura, toda vestida de negro, com os “olhos vermelhos de chorar e os lábios descorados” (Rabelais, 1893, p. 66), aproxima-se da morta e, deixando-se dominar por um último capricho, “ergue-lhe lentamente os vestidos”, revelando “as botinas brancas, a meia de seda bordada, os fechos de prata da liga azul celeste, depois a pele fina e acetinada” e dá um beijo demorado sobre “um feixe de fios de ouro” (Rabelais, 1893, p. 66), que representam os pelos pubianos da jovem.

Enquanto em “Luiza”, Gallis narra o desejo lésbico entre uma menina e a madre superiora do convento para o qual ela é enviada, em “A nevrose da cor” (1903), Júlia Lopes de Almeida aborda o autoerotismo. A narrativa de Júlia Lopes se passa em Tebas e, ao contrário de Gallis, que destaca os aspectos soturnos de um convento isolado, Júlia Lopes apresentou a seus leitores um cenário dominado pela ofuscante luz do dia: “[p]elos vidros de cores brilhantes das janelas, entrava iriada a luz do sol, o ardente sol do Egito” (Almeida, 1903, p. 179).

Mas em vez de uma cidade egípcia tradicional, a autora introduziu elementos modernos na descrição do ambiente, sobretudo, elementos de vidro e metal, em uma possível referência às estruturas que se tornaram populares graças à arquitetura haussmanniana:

[a] cidade de Tebas parecia radiante. Os vidros e os metais deitavam chispas de fogo, como se aqui, ali e acolá, houvesse incêndio; e ao fundo, entre as folhagens escuras das árvores ou as paredes do caseiro, serpeava, como uma larga fita de aço batida de luz, o rio Nilo (Almeida, 1903, p. 181).

A princesa Issira era vítima da “loucura do encarnado” (Almeida, 1903, p. 183). Issira era impulsionada por um fascínio pela cor vermelha: “era formosa, indomável, mas vítima de uma doença singular: a nevrose da cor. O vermelho fascinava-a” (Almeida, 1903, p. 181-182). Por isso, “seus aposentos cobriam-se de tapeçarias vermelhas. Eram vermelhos os vidros das janelas” (Almeida, 1903, p. 183). Mas isso não lhe bastava: “Issira queria beber e inundar-se em sangue” (Almeida, 1903, p. 183). A princesa egípcia acabou se deixando dominar por sua obsessão, chegando ao ponto de matar animais para satisfazer seu desejo insaciável:

Issira [...] degolava as ovelhinhas brancas, bebia-lhes o sangue, e só plantava nos seus jardins papoulas rubras.

Na aldeia em que nascera e em que tinha vivido, Karnac, forrara de linho vermelho os seus aposentos; era neles que ela bebia em taças de ouro o precioso líquido. (Almeida, 1903, p. 182)

Por suas motivações para se casar com o herdeiro do trono de Tebas, Issira é associada à “sede de poder” (Almeida, 1903, p. 181). Seu casamento tinha como finalidade tirá-la da condição de órfã e levá-la de Karnak para Tebas, já que seu pai, o “último descendente dos faraós” (Almeida, 1903, p. 182), havia morrido. Júlia Lopes de Almeida parece abordar indiretamente aqui as ambições das mulheres por individualidade e poder, indo além do foco em amantes apaixonados.

Para Elaine Showalter, em seu estudo sobre narrativas curtas de autoras mulheres de expressão inglesa no final do século

XIX, *Daughters of Décadence* (1993), essa parece ser uma explicação ainda mais convincente para a popularidade das narrativas de sensação finisseculares. Segundo a pesquisadora, essas autoras e suas leitoras também estavam preocupadas com a “autoafirmação e independência” (Showalter, 1993, p. 16).

Issira era uma “[p]rincesa de raça, neta de um faraó” (Almeida, 1903, p. 181), mas não apresentava o comportamento esperado em uma mulher de sua posição — “[q]uanto mais elevada é a posição da mulher, maior é o seu dever de bem se comportar” (Almeida, 1903, p. 180). A princesa odiava “todas as castas, exceto a dos reis e a dos sacerdotes” (Almeida, 1903, p. 181). Dada em casamento ao filho do faraó Ramazés, mesmo sem amá-lo ela o aceitou, pois seu desejo era se tornar rainha:

A beleza de Issira deslumbrou a corte; a sua altivez fê-la respeitada e temida; a paixão do príncipe rodeou-a de prestígio e a condescendência do rei acabou de lhe dar toda a soberania.

O seu porte majestoso, o seu olhar, ora de veludo ora de fogo, mas sempre impenetrável e sempre dominador, impunham-na à obediência e ao servilismo dos que a cercavam (Almeida, 1903, p. 183).

Para evitar “desgostar a futura rainha do Egito” (Almeida, 1903, p. 185), o faraó Ramazés, “já velho, cansado e fraco” (Almeida, 1903, p. 185), finge não perceber que, com o aumento da “loucura do encarnado”, a princesa passa a dizimar não mais as ovelhinhas brancas, mas os escravos de Tebas, cujo sangue é “sorvido com avidez pela boca rosada e fresca da princesa” (Almeida, 1903, p. 185). Júlia Lopes de Almeida descreve o ato:

um escravo, obedecendo-lhe, estendia-lhe o braço robusto, e ela, arregaçando-lhe ainda mais a manga já curta do kalasiris, picava-lhe a artéria, abaixava rapidamente a cabeça, e sugava com sófrego prazer o sangue muito rubro e quente! (Almeida, 1903, p. 184)

O trecho em que a submissão do escravo é narrada é muito semelhante à descrição do “Caso 48”, em *Psychopathia Sexualis*, a obra mais conhecida do alemão Richard von Krafft-Ebing (1840-1902), escrita em 1886 e imediatamente traduzida para o inglês, com várias reedições nos anos seguintes. Este relato é dedicado ao caso de uma mulher, sádica, segundo o psiquiatra, que somente se excitava ao sugar o sangue do braço de seu marido. Para Krafft-Ebing, casos de sadismo como este estariam na origem da lenda dos vampiros:

CASO 48. Um homem casado apareceu com inúmeras cicatrizes de cortes em seus braços. E indicou a sua origem como segue: Quando ele desejava se aproximar da mulher, jovem e um tanto “nervosa”, primeiro, tinha que fazer um corte em seu braço. Em seguida, ela sugaria a ferida e, durante o ato de sugar, tornar-se-ia sexualmente excitada, de modo violento (Krafft-Ebing, 2011, p. 193).

Alfredo Gallis também reconhecia sua dívida com a obra de Krafft-Ebing, que acabou se convertendo em um “catálogo de perversões sexuais” (Howes, 2005, p. 143) e na principal fonte europeia sobre sexologia. Essa deferência em relação à obra do psiquiatra alemão denotava um interesse e uma sofisticação cada vez maiores na compreensão dos comportamentos sexuais considerados desviantes. No entanto, é importante observar que o interesse pela discussão de temáticas sexuais poderia comprometer a carreira das mulheres escritoras, que acabariam marcadas com o “P escarlate da pornografia”:

Uma autora que tentasse falar francamente sobre o desejo de uma mulher e retratar sua sexualidade concorreria contra a censura social, mas provavelmente seria impedida pela autocensura e pelo medo de ser inadequada, pornográfica ou obscena. O erotismo, e particularmente o erotismo femini-

no, pode ser bastante perturbador quando trazido para o espaço público da literatura ou das artes, devido à sua qualidade intrinsecamente privada. (Ferreira-Pinto, 2004, p. 39)

No fim do conto, Issira, que fora banida de volta a Karnak após a morte do filho do faraó, tem uma visão do noivo morto e ensanguentado, que aumenta ainda mais a sua “febre do encarnado” (Almeida, 1903, p. 188) e a faz “[morder] as suas cobertas de seda, torcendo-se sobre a púrpura do manto” (Almeida, 1903, p. 188). Como afirma Eliane Robert Moraes (2018, p. 15), essa “descoberta do corpo [...] se organiza segundo o princípio da alusão” e aqui podemos entender a “febre” que Issira sente como desejo sexual. Um desejo tão intenso que a leva a um gesto derradeiro para saciar sua fome de tons avermelhados; ela pica o próprio braço, esperando que o sangue “vermelho e quente” (Almeida, 1903, p. 188) escorra e, em êxtase, começa a sugá-lo:

[o] sangue já se não desfiava em gotas, uma a uma, como pequenas contas de coral; caía às duas, às quatro, às seis, avolumando-se até que saía em borbotões, muito vermelho e forte; Issira sentia-lhe o calor, aspirava-lhe o cheiro, movia os lábios secos, buscando-lhe a umidade e o sabor (Almeida, 1903, p. 187).

No último parágrafo do conto, somos informados que uma serva, ao entrar nos aposentos de Issira, espanta-se ao vê-la dormindo um “sono [...] tão longo, tão longo” (Almeida, 1903, p. 188). Isso indica que Issira morreu sugando o próprio sangue e, assim como a Luiza de Gallis, “morreu [...] gozando” (Rabelais, 1893, p. 64).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença de personagens com características vampíricas tanto no conto “Luiza”, de Alfredo Gallis, quanto no conto “A nevrose da cor”, de Júlia Lopes de Almeida, indica não apenas o conhecimento por parte desses autores das principais convenções da “pornografia gótica” no final do século XIX, como também aponta o interesse de ambos em abordar a questão da sexualidade feminina — muitas vezes, acompanhada de discussões acerca de hipocrisia e religião, como no caso de Gallis, e de política, como no caso de Júlia Lopes de Almeida.

Ao recorrerem a essas convenções de alto valor simbólico, ambos os autores puderam explorar aspectos da sexualidade feminina que, de outra forma, não poderiam ser tematizados devido aos padrões morais da época e, apesar de trajetórias literárias distintas, talvez um olhar lançado a essas figuras femininas presentes nas obras de Gallis e de Almeida destaque mais semelhanças do que diferenças entre os autores.

REFERÊNCIAS

A FEDERAÇÃO: ÓRGÃO DO PARTIDO REPUBLICANO. Porto Alegre, ano XXX, n. 123, p. 2, 29 mai. 1913.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. A Nevrose da cor. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia eterna*. Rio de Janeiro: Garnier, 1903. p. 179-188.

ALMEIDA, Aline Cristina Moreira de. *O imortal Rabelais: Alfredo Gallis e a literatura pornográfica no Brasil no final do século XIX*. 2018. 152f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores, São Gonçalo, 2018.

ALMEIDA, Aline Novais de. O despertar de Eros na literatura bra-

sileira. In: MORAES, Eliane Robert (org.). *O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros (1852-1922)*. Recife: Cepe Editora, 2018. p. 403-417.

AMED, Jussara Parada. *Escrita e experiência na obra de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934)*. 2010. 234f. Tese (Doutorado em História Social) — Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2010.

AUERBACH, Nina. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

BORHAM-PUYAL, Miriam. *Contemporary Rewritings of Liminal Women. Echoes of the Past*. Nova York: Routledge, 2020.

BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres; Nova York: Routledge, 1996.

CUROPOS, Fernando. Introdução. In: GALLIS, Alfredo. *O sr. Ganimedes: psicologia de um efebo*. Lisboa: INDEX ebooks, 2022.

CUROPOS, Fernando. Introdução. In: CUROPOS, Fernando (org.). *Versos fanchonos, prosa fessureira: uma antologia (1860-1910)*. Lisboa: INDEX ebooks, 2019.

EL FAR, Alessandra. *O livro e a leitura no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FERREIRA-PINTO, Cristina. *Gender, Discourse, and Desire in Twentieth-Century Brazilian Women's Literature*. West Lafayette: Purdue University Press, 2004.

GALLIS, Alfredo [Rabelais]. Luiza. In: GALLIS, Alfredo [Rabelais]. *Volúpias: 14 contos galantes*. 2ª. ed. São Paulo: Teixeira & Irmãos - Editores, 1893. p. 43-67.

GALLIS, Alfredo. *O sr. Ganimedes: psicologia de um efebo*. 2ª. ed., Lisboa: INDEX ebooks, 2022.

GALLIS, Alfredo. *Sáficas*: livro VII da série Tuberculose Social. Lisboa: INDEX ebooks, 2016.

GLADMAN, Kimberly R.; RENOLDS, David S. Introduction. In: THOMPSON, George. *Venus in Boston and Other Tales of Nineteenth-Century City Life*. Amherst; Boston: University of Massachusetts Press, 2002. p. ix-liv.

JAMES, Henry. Miss Braddon. In: JAMES, Henry. *Notes and reviews*. Cambridge, Massachusetts: Dunster House, 1921, p. 108-116.

KALIFA, Dominique. *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*. Paris: Fayard, 1995.

KRAFFT-EBING, Richard Von. *Psychopathia Sexualis. The Classic Study of Deviant Sex*. Nova York: Arcade Publishing, 2011.

HALBERSTAM, Judith. *Female Masculinity*. Durham; Londres: Duke University Press, 1998.

HARAP, Louis. *The image of the Jew in American literature: from early Republic to mass immigration*. Syracuse: Syracuse University Press, 2003.

HOBSON, Amanda. Dark Seductress: The Hypersexualization of The Female Vampire. In: ANYIWO, Melissa; HOBSON, Amanda. *Gender in the Vampire Narrative*. Roterdã: Sense Publishers, 2016. p. 12-28.

HOVELER, Diane. William-Henry Ireland, T. I. Curties Horsley, and the Anti-Catholic Gothic Novel. *European Romantic Review*, v. 24, n. 1, fev. 2013, p. 43-65.

HENRIOT, Emile. Une romancière brésilienne à Paris. *Le Temps*, Paris, ano 54^{ème}, n. 19.217, 15 fev. 1914, p. 3.

LE FANU, Sheridan. Carmilla. In: LE FANU, Sheridan. *In a Glass Darkly*. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 243-319.

- MENDES, Leonardo; MOREIRA, Aline. Alfredo Gallis (1859-1910), pequeno naturalista. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 32, n. 46, jul-dez 2021, p. 358-385.
- MORAES, Eliane Robert. O império da alusão. In: MORAES, Eliane Robert. *O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros (1852-1922)*. Recife : Cepe, 2018, p. 3-23.
- MOREIRA, Aline. As matrizes da pornografia de Alfredo Gallis (1859-1910). *Revista Letras*, Curitiba, n. 100, jul./dez. 2019, p. 133-151.
- MULVEY-ROBERTS, Marie. The Female Gothic Body. In: HORNER, Avril; ZLOSNIK, Sue (ed.). *Women and the Gothic: an Edinburgh companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016, p. 150-165.
- PEAKMAN, Julie. *Mighty Lewd Books. The Development of Pornography in Eighteenth-Century England*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2003.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.
- RESENDE, Ana. Resenha de O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros (1852-1922). *Opiniões*, São Paulo, ano 9, n. 17, p. 666-674, 2020. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/172907>.
- RIO, João do. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: ABL, 2009.
- SHOWALTER, Elaine. *Daughters of Décadence: women writers of the fin-de-siècle*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1993.
- WHITE, Zaren Healey. (Illicit) Sex and the City: Transgressive Female Sexuality and the “Porno-Gothic” Genre in George Thompson’s *City Crimes*. *At the Edge*, vol. 2, p. 156-180, 2012.

Disponível em: (Illicit) Sex and the City: Transgressive Female Sexuality and the “Porno Gothic” Genre in George Thompson’s *City Crimes* | at the EDGE (mun.ca).

WISKER, Gina. Female Vampirism. In: HORNER, Avril; ZLOSNIK, Sue (eds.). *Women and the Gothic: an Edinburgh companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016, p. 150-165.

WRIGHT, Thomas. Concerning the Unknown Public. In: KING, Andrew; PLUNKETT, John (eds.). *Popular Print Media: 1820-1900*. Londres: Routledge, 2004, p. 279-296.

Capítulo 6

A arte de agradar e seduzir: Alfredo Gallis e o manual de aconselhamento sexual como livro pornográfico

Leonardo Mendes

“Mais de dois terços da humanidade
não sabem gozar.”

Barão de Alfa

INTRODUÇÃO

No Brasil, a década de 1870 marca o início da transição entre o regime monárquico e a ascensão desordenada da “modernidade republicana” (Mello, 2009). Uma sociedade científica, desiludida, menos fechada e rígida, se configura a partir de 1880, com espaço para o sexo e seus discursos (Mello, 2007). Tal hipótese de uma realidade de modernização e liberalização relativas de ideias e costumes no final do século XIX parece estranha diante do quadro histórico tradicional de uma sociedade oitocentista atrasada, patriarcal e conservadora. É costume na historiografia adotar-se uma perspectiva negativa da Primeira

República, sem novidades estéticas, marcada pelo não-acontecimento e pela falta (Carvalho, 1987). Faltava liberdade e educação; faltavam livros, bibliotecas, escolas e livrarias. Escritores famosos como Machado de Assis e Aluísio Azevedo reclamavam da falta de leitores. Dependendo de onde se olha, sempre falta algo em qualquer espaço-tempo. Ao invés de olhar para as inegáveis insuficiências do Brasil pós-Império, propomos observar e compreender, sem ufanismos, algumas novas suficiências que se manifestam no período.

Um local privilegiado de verificação da “modernidade republicana” é o mundo dos livros e da leitura. Ocorre um desenvolvimento das atividades de impressão, leitura e edição, criando as bases da industrialização do mercado livreiro no Brasil. Criam-se periódicos, tipografias, editoras e livrarias, especialmente no Rio de Janeiro, mas também, em menor escala, em outras capitais, como São Paulo, Porto Alegre e Belém do Pará (Deaecto, 2011; Silva, 2018). Por uma pequena taxa, os impressos podiam ser enviados pelos Correios para qualquer endereço válido no Brasil. Desde 1880 havia uma rede marítima e ferroviária de transporte de livros para as províncias e outras capitais (Barbosa, 2010). Tal desenvolvimento pressupunha um público leitor na casa dos milhares, a despeito das altas taxas de analfabetismo, em torno de 80%, no país, e 50% no Rio de Janeiro, na década de 1890 (Ferraro, 2002; El Far, 2004).

Não se trata de exagerar e fantasiar uma sociedade ilustrada com multidões de leitores ávidos por livros e leitura no Brasil no final do século XIX. Entretanto, apesar das estatísticas desmotivadoras, ocorre uma expansão e uma especialização do mercado editorial, com as primeiras manifestações do fenômeno de “literatura de massa” e o aparecimento dos primeiros *best-sellers*, com vendas acima de 5 mil exemplares. Surgem novos nichos editoriais voltados para públicos específicos, como as mulheres e as crianças (Leão, 2012); livros voltados ao entretenimento e à satisfação física e mental do leitor, como os “romances de sensação” e os “livros

para homens” – etiqueta usada para descrever qualquer impresso considerado imoral e pornográfico (Mendes, 2016); e os “manuais de utilidade prática”, capazes de ensinar os leitores a executar atividades variadas do cotidiano (El Far, 2004).

Numa sociedade pobre de representações sexuais, era aguçada a percepção do elemento erótico nos impressos, independente de suas origens, formatos e propósitos. Tal percepção ampliada de sexo e erotismo agrupava obras que o leitor contemporâneo não classificaria como pornográficas, como a ficção naturalista, histórias de prostitutas célebres, tratados médicos e manuais de aconselhamento sexual, mas que eram julgadas assim pelo leitor oitocentista. Esse leitor não conhecia a distinção atual entre “pornografia” (representação explícita de atividade sexual) e “erotismo” (representação implícita ou artística e, portanto, palatável e superior), que só passa a vigorar em meados do século XX (Maingueneau, 2010). No final do século XIX, dizer “erótico” era o mesmo que dizer “pornográfico”. Por esse motivo, neste trabalho usamos alternadamente as duas palavras para significar a mesma coisa.

A palavra “pornografia” era de emprego corrente no século XIX e, na verdade, mais comum na imprensa do que “erotismo”, exprimindo geralmente rebaixamento e degradação, como ocorre até os dias atuais. Por isso o mercado livreiro evitava o vocábulo e preferia a expressão “livro (ou leitura) para homens”. A acusação de “erótico”, “pornográfico”, “obsceno”, “lascivo” ou “libertino”, era um fantasma que rondava qualquer impresso ou assunto (como o divórcio) considerado “imoral” naquela sociedade (Cardoso, 2019). Por sua novidade, os livros sobre sexo eram avidamente procurados, fossem romances naturalistas como *O homem* (1887), de Aluísio Azevedo; *O aborto* (1893) e *O terror dos maridos* (1897), de Figueiredo Pimentel, ou obras jurídicas e científicas, como *Atentados ao pudor: estudos sobre as aberrações do instinto sexual* (1893), do jurista Francisco José Viveiros de Castro.

Esses livros eram relativamente baratos e fáceis de achar em estabelecimentos que comercializavam impressos de todos os tipos, como, além das livrarias, as papelarias, as tipografias, as redações de periódicos (especialmente aqueles que editavam literatura pornográfica, como, no Rio de Janeiro, a *Gazeta de Notícias* e *O Rio-Nu*), as casas lotéricas, vendedores de libretos e ingressos teatrais e, no caso específico dos “livros para homens”, as charutarias e outros espaços de sociabilidade masculina, além de salas e portas afastadas do comércio de rua, que ajudavam a manter a discrição. Vendedores ambulantes ofereciam “livros para homens” nas portas dos cafés e nos bondes. Na década de 1890, aparecem as “Agências de jornais, revistas e figurinos”, que funcionavam em quiosques nas ruas da cidade e na estação das barcas e igualmente vendiam pornografia.

Muitos se horrorizavam com a visibilidade e acessibilidade desses livros. Eram malvistas e combatidos incansavelmente pela imprensa conservadora e pela Igreja católica. Pelo semanário *O Apóstolo*, a Diocese do Rio de Janeiro lutou por décadas contra os “maus livros” e quaisquer publicações que disseminassem informação sobre sexo e a fisiologia humana, incluindo romances naturalistas como *Naná* (1880), de Zola, e *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro. Periódicos conservadores, como o *Jornal do Commercio* e o *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro, consideravam o aumento de circulação de livros pornográficos um caso de polícia. Apesar do escândalo e dos protestos, no Código Penal de 1890 não havia lei contra a produção e circulação de “livros para homens”. No Brasil, somente em 1924 seriam criadas as primeiras leis de proibição de venda e circulação de material pornográfico (Cardoso, 2019). No que tange à pornografia, a Primeira República foi mais liberal do que veio depois.

Nesse trabalho, propomos estudar dois manuais de aconselhamento sexual do período como livros pornográficos: *O que as noivas devem saber: livro de filosofia prática* (1904), da Condessa de Til; e *O que os noivos não devem ignorar: filosofia prática do amor*

entre os dois sexos (1907), do Barão de Alfa, ambos pseudônimos do escritor português Alfredo Gallis. Publicados em Lisboa, as obras podiam ser encontradas nas livrarias e pontos de venda das principais cidades brasileiras. Os manuais portugueses ilustram a diversidade de livros sobre sexo disponíveis na virada do século XX no circuito luso-brasileiro (ficção naturalista, romance libertino setecentista e oitocentista, guias médicos e tratados jurídicos) e o embaralhamento do discurso médico e científico com a literatura pornográfica; ou, dito de outro modo, a apropriação de literatura médica e científica como pornografia como uma prática corrente de leitura no século XIX.

Partimos do pressuposto de que ler literatura científica como pornografia era uma forma legítima de se apropriar desses livros (Chartier, 1988). No caso dos manuais do Alfredo Gallis, propomos que o embaralhamento era proposital. Os intuitos médicos e científicos do “manual prático”, movidos por ideais civilizatórios de asseio e higiene, serviam como fachada legitimadora para veicular pornografia disfarçada de aconselhamento sexual. Desse ponto de vista, *O que as noivas devem saber* e *O que os noivos não devem ignorar* eram paródias dos manuais sérios e moralizadores que forniam as livrarias do fim do século. Legitimados por ideais conservadores (manter o casamento burguês heterossexual), os manuais se apoiavam no discurso pornográfico para propagar ideias e comportamentos dissidentes da moral cristã e patriarcal dominante, especialmente o princípio de que a mulher tinha direito ao orgasmo.

OS PRIMEIROS MANUAIS DE ACONSELHAMENTO SEXUAL

A ideia de um livro dedicado a divulgar e popularizar conhecimento de determinadas áreas existia na Europa desde o final do século XVII, quando parece ter surgido o gênero da “literatura de aconselhamento sexual” – uma subcategoria de livros com *know-how* sobre matérias como medicina, boas maneiras, equita-

ção, culinária, agricultura, serviços domésticos etc., que saíram do prelo na era pós-Gutenberg (Porter, 1995). A vulgarização de conhecimento especializado, incluindo o sexual, em língua vernácula, foi um dos principais subprodutos da cultura impressa na Europa moderna. Junto a outros “manuais práticos”, os livros de aconselhamento sexual escritos em linguagem popular se tornam comuns no final do século XVII.

Nessa mesma época surge a literatura libertina, que desempenhava funções semelhantes. No anônimo *L'Ecole des Filles, ou la Philosophie des dames* (1665), considerado o “primeiro romance libertino de aprendizado” (Goulemot, 2000, p. 33), o leitor encontra informações sobre o coito e as posições sexuais, as genitálias masculina e feminina, métodos anticoncepcionais, a idade certa para se casar e outros assuntos correlatos, os mesmos conteúdos dos manuais sexuais que surgiam no período. No formato de diálogos, Suzanne convince Fanchon sobre os prazeres que uma moça experimenta quando “recebe o pau na boceta”.¹ Tanto os manuais de aconselhamento sexual quanto os romances libertinos filiavam-se à elevada tradição iluminista de disseminação do saber científico (Porter, 1995). Os livros se uniam aos esforços de cientistas e *philosophes* para desvendar o funcionamento secreto da máquina humana.

Publicados na segunda metade do século XVII, dois manuais de aconselhamento sexual e matrimonial se tornariam *best-sellers* nos duzentos anos seguintes e referência obrigatória na educação sexual de milhares de indivíduos na Europa e nas Américas. O primeiro foi o anônimo *Aristotle's Masterpiece*, publicado originalmente na Inglaterra, em 1684. A atribuição de autoria ao filósofo grego resultava da crença ilusória de então de que ele era uma autoridade em assuntos sexuais. A autoria antiga conferia confiabilidade e respeitabilidade à obra (Wiesner-Hanks, 2008). Por volta de 1800, o *Aristotle's Masterpiece* já tinha alcançado mais de 40 reedições (Por-

1 No original: “reçoit le vit au con”.

ter, 1995). Foi um dos primeiros livros com informações práticas sobre o ato sexual, os cuidados da gestação e o trabalho de parto, voltados ao leitor comum.

Apesar de ser mais um compêndio de folclore sexual (com seções de quiromancia e astrologia) do que um manual médico, o livro foi pioneiro no tratamento franco e direto de assuntos sexuais, com descrições precisas dos órgãos sexuais masculino e feminino, seus papéis e desempenhos considerados adequados para a procriação e continuidade da espécie. A intenção manifesta era fomentar a procriação do casal heterossexual monogâmico dentro dos preceitos do que era natural e cristão. Entretanto, o autor não se ilude e alerta, no prefácio, que alguns leitores poderiam usar o livro “para alimentar seus apetites bestiais” (*Aristotle’s Masterpiece*, 1846, p. vi).² Ao deixar claras suas boas intenções, o autor se isenta da responsabilidade sobre os “maus usos” que o livro podia ter nas mãos de leitores “sujos”. Todos os autores posteriores de manuais médicos manifestariam a mesma preocupação com a possível leitura pornográfica do livro.

O segundo manual popular nos séculos XVIII e XIX foi o *Tableau de l’amour conjugal*, do médico francês Nicolas Venette, publicado em 1696, na França. O livro foi um marco da literatura de aconselhamento matrimonial baseada nas novas descobertas nas áreas de anatomia e medicina, tornando-se o mais popular manual sexual da Europa, com traduções para o inglês, alemão, espanhol e holandês, e mais de 30 reedições francesas até 1800 (Porter, 1995). Como o *Aristotle’s Masterpiece*, o *Tableau* declarava intenções moralizadoras no prefácio. O objetivo era o mesmo: garantir a perpetuação da espécie por meio do uso regrado dos prazeres sexuais. Pretendia difundir normas e condutas adequadas ao atingimento desse fim. Os prazeres sexuais eram da natureza

2 Na edição inglesa de 1846: “And though uttering these things, something may be said which those who are unclean may make bad use of and use it as a motive to stir up their bestial appetites”.

humana, conforme criada por Deus. Na concepção de Venette, Deus e Natureza significavam a mesma coisa, daí a ideia de que o natural é necessariamente bom e divino.

Para garantir “a reprodução dos homens”,³ o livro descrevia explicitamente os órgãos sexuais masculino e feminino, bem como as posições ideais do ato sexual para uma boa concepção. Tinha seções sobre eunucos e hermafroditas, além de um capítulo sobre o divórcio, a impotência masculina e remédios para aumentar o apetite sexual. Como o autor do *Aristotle's Masterpiece*, Venette tinha consciência de que o *Tableau* poderia ter “maus usos” em mãos erradas. No prefácio, defende a moralidade do livro e rebate aqueles que o acusavam de escrevê-lo para escandalizar e ganhar fama. Reconhece que, à primeira vista, o sumário poderia parecer “indecente” (Venette, 1837, p. xvii),⁴ mas convidava o leitor a ler o livro com atenção, quando veria que ele ensinava a moderação, e não o vício e o excesso.

Independente das boas intenções dos seus autores, o *Aristotle's Masterpiece* e o *Tableau de l'amour conjugal* circularam, por duzentos anos, como as primeiras obras do gênero “tudo o que você queria saber sobre sexo, mas não tinha coragem de perguntar” (Porter, 1995, p. 78). Como inauguradores de um novo gênero de escrita, os livros criaram os atributos do manual de aconselhamento sexual moderno: popular, científico, lúdico, irreverente, obsceno, sincero e erudito (Porter, 1995). A defesa da seriedade das obras nos prefácios era prova da dificuldade de estabelecer parâmetros de moralidade em livros sobre anatomia humana e reprodução sexual. Venette tinha consciência do desafio de encontrar a linguagem adequada para o discurso sexual, de modo a impedir que o *Tableau* fosse lido como manual de instrução do proibido, como acabou acontecendo (Bouc  , 1999).

No pref  cio, Venette indica como esse “mal-entendido” podia acontecer, ao dizer que seu livro era sobre as mec  nicas

3 Na edi  o francesa de 1837: “la reproduction des hommes”.

4 Na edi  o francesa de 1837: “impudique”.

da procriação, isto é, sobre “a ação das partes genitais” (Venette, 1712, p. 24).⁵ Tal visão atomizada da natureza, que reparte o corpo humano em membros autônomos e transforma os órgãos sexuais em objeto e mercadoria (Soble, 1996), está na origem da definição moderna de pornografia (Hunt, 1999). O leitor podia encontrar informações úteis, falsas e verdadeiras no *Aristotle’s Masterpiece* e no *Tableau de l’amour conjugal*, mas a “ação das partes genitais” foi por duzentos anos a principal atração dos livros, demarcando a essência inescapavelmente pornográfica dos manuais de aconselhamento sexual e matrimonial (Wagner, 1999).

Apesar de a ciência dos manuais do século XVII ser, aos olhos de hoje, ultrapassada e charlatã, ela servia de pretexto para a discussão de assuntos considerados obscenos ou interditos naquela sociedade. As informações médicas variavam das mais avançadas às preconceituosas e repressoras (Wagner, 1999). Ao mesmo tempo em que defende a prática moderada de sexo no matrimônio, Venette reconhece que homens e mulheres sentiam o mesmo desejo. Tanto o *Aristotle’s Masterpiece* e quanto o *Tableau* defendem que os prazeres masculino e feminino são equivalentes, um princípio materialista, libertino e libertário, que certamente atraiu milhares de leitores e leitoras, garantindo a relevância dos livros até o advento da sexologia moderna, no começo do século XX (Fontoura Júnior, 2019).

Na descrição anatomicamente precisa das partes genitais, os livros delimitavam o local do prazer sexual no corpo do homem e da mulher, assim como explicavam as formas mais eficientes de obtê-lo. Baseado na falsa ideia de que o orgasmo feminino era necessário para a concepção de embriões saudáveis, o *Aristotle’s Masterpiece* advogava pela importância das preliminares ao sexo e pela pressuposição de que o prazer sexual era o melhor caminho para a saúde física e mental dos casais e sua descendência: “Eu os acon-

5 Na edição inglesa de 1712: “action of the genital parts”.

selho, antes de iniciarem seus abraços conjugais, a revigorar seus desejos mútuos e fazer com que suas chamas ardam com um ardor feroz por meio daquelas maneiras cativantes que o amor pode ensinar melhor do que eu posso escrever” (*Aristotle's Masterpiece*, p. 72).⁶ Tratava-se da principal missão do manual de aconselhamento matrimonial: ensinar ao leitor como obter e manter o prazer sexual.

Como ocorreu na Europa, os livros fizeram sucesso no Brasil. Embora seja provável que o *Aristotle's Masterpiece* tenha circulado por aqui, ainda não foi possível localizar menção à sua presença em livrarias ou bibliotecas. Como o livro nunca foi traduzido do inglês, sua acolhida, numa sociedade francófila, teria sido naturalmente menor do que o *Tableau de l'amour conjugal*. Além das inúmeras edições francesas do livro de Venette, havia traduções espanholas disponíveis no Brasil até meados do século XIX, quando surgiu a primeira versão em português (Fontoura Júnior, 2019). Em 1854, a Livraria Garnier, no Rio de Janeiro, vendia o “*Quadro do amor conjugal*, pelo Venette, 2 vol.” (Livraria, 1854, p. 5). Somente em 1909 seria providenciada a primeira tradução brasileira do *Tableau*.

No Brasil, o livro de Venette seguiu a mesma trajetória ambígua observada na Europa, ao mesmo tempo prático e apimentado, divertido, útil e informativo. Em 1883, a Livraria do Império, no Rio de Janeiro, sem esconder a intenção de anunciar o *Quadro do amor conjugal* como um livro picante, atraía leitores com a promessa de que a obra descrevia o sexo “em cores vivas e salientes”. O vínculo com o entretenimento aparecia na descrição de Venette como um “manganão de bom gosto” (Livros, 1883, p. 4), isto é, um “brincalhão” que falava sobre assuntos proibidos sem perder o decoro e a propriedade.

6 “I do advise them, before they begin their conjugal embraces, to invigorate their mutual desires, and make their flames burn with a fierce ardor by those endearing ways that love can better teach than I can write”.

OS MANUAIS DE ACONSELHAMENTO SEXUAL NO BRASIL OITOCENTISTA

A partir de 1880, com a expansão do mercado editorial, o *Quadro do amor conjugal* passa a competir com uma variedade de novas publicações voltadas ao aconselhamento sexual e amoroso (El Far, 2004). Aparecem livros sobre os estágios pré-matrimoniais, a arte da conquista e do namoro, supostamente dentro das regras da sociedade burguesa e respeitável, da etiqueta e do “bom gosto”. A comunicação por cartas era a forma mais comum de negociação amorosa e por isso os manuais oitocentistas passam a incluir modelos de missivas de amor e fórmulas prontas que podiam ser adaptadas para várias situações: início e término de relações amorosas, pedidos de entrevista, promessas de encontros futuros etc. O intuito era ajudar o leitor a expressar seus sentimentos à mulher amada, ou a leitora ao homem amado, já que eram publicações direcionadas a ambos os sexos.

Nessa linha, a Livraria Laemmert, no Rio de Janeiro, vendia o *Mensageiro dos amantes, ou Cartaz de flechas amorosas, manual epistolar galante, contendo os exemplos práticos em cartas amorosas*. Outra opção na mesma livraria era o *Código de amor ou corpo completo de definições, leis, regras e máximas, aplicáveis à arte de amar e ser amado*. A Livraria do Povo, no Rio, vendia outros títulos voltados ao mesmo público: *Tesouro dos amantes*, “nova coleção de cartas para ambos os sexos”, e *Conselheiro dos amantes*, “nova e velha coleção de cartas amorosas” (Livros populares, 1890, p. 4). Eram livros voltados ao leitor comum, encadernados em brochuras baratas, feitos para vender e entreter. Sendo obras de consulta, podiam ser lidas de forma fragmentada e não demandavam a leitura continuada exigida por um romance, por exemplo, o que certamente contribuía para a sua popularização (El Far, 2004).

Nessa faixa, um livro famoso foi o *Manual do namorado*, de D. Juan de Botafogo, pseudônimo de Figueiredo Pimentel, autor de *O aborto*. O pseudônimo associava um notório personagem li-

bertino europeu ao bairro carioca aristocrático da época. Os dois livros foram editados pela Livraria do Povo. O *Manual do namorado* continha “100 cartas de namoro e a maneira de agradar às moças; fazer declarações de amor; vestir com elegância; estar à mesa; em bailes; em passeios; etc., etc. e tudo quanto se usa na alta sociedade”. Como o *Aristotle's masterpiece* e o *Quadro do amor conjugal*, o livro teve várias reedições ao longo dos anos, de vários formatos e preços, com acréscimos e retiradas de partes, transformando-se num almanaque com várias seções úteis ao comércio sexual e amoroso.

Uma edição de 1894 trazia, além de dezenas de modelos de cartas de amor, os *Anais da vida de uma solteirona*, talvez o relato de um amor fracassado; e o *Manual de Sinas*, “ou oráculo das damas e cavalheiros”, pelo qual qualquer pessoa podia descobrir qual era seu destino na Terra. O livro também dissecava as várias espécies de amor: “amor simpático, amor sensual, amor romanesco, amor por amor-próprio, por uma simples inclinação, por um gosto, amor platônico etc., etc.”. Terminava com uma “coleção de recitativos, modinhas, poesias amorosas, cantatas, etc.” (Acaba de sair do prelo, 1894, p. 9). Era um volume grosso e ilustrado, vendido pela bagatela de 1 mil-réis, equivalente ao valor de um ingresso de museu ou uma refeição barata numa pensão no centro do Rio de Janeiro.

Algumas edições do *Manual do namorado* incluíam o *Dicionário das flores, folhas, frutos e ervas*, uma obra com fama própria que era vendida separadamente. A “linguagem das flores” foi um gênero literário que atravessou o século XIX e se tornou referência nos modos de pensar e agir no mundo da galanteria (El Far, 2022). Havia várias edições de livros do gênero. No Rio de Janeiro, a Livraria Laemmert publicou o *Dicionário do bom gosto ou A linguagem das flores*, e o *Guia dos namorados ou vocabulário das flores, das cores e das pedras preciosas*. A Livraria Garnier vendia o *Dicionário das flores, folhas, frutas e objetos mais usuais*. Os livros eram inspirados na

obra *Le langage des fleurs* (1819), de Charlotte de La Tour. Apoiada no desenvolvimento da botânica e no imaginário romântico, a autora estabelecia uma relação de semelhança entre as características das plantas e os sentimentos humanos (El Far, 2022).

Validados por ideais civilizatórios de etiqueta e “bom gosto”, os volumes brasileiros dispensavam a parte científica e se resumiam a uma lista com os nomes de flores e frutos em ordem alfabética e seus significados simbólicos. No Brasil, a “linguagem das flores” se transformou num código amoroso secreto que possibilitava a comunicação velada entre amantes, incluindo expressar atração sexual e marcar encontros. Muitos verbetes eram de plantas próprias do Brasil, que não apareciam nos volumes editados na Europa, como a flor bico-de-papagaio, que significava “mentiroso”; e as jabuticabas, cujo envio a um pretendente sinalizava um convite para uma entrevista: “vem ver-me” (Bota-fogo, s.d., p. 202 e 209).

A importância da “linguagem das flores” no cotidiano da sociedade oitocentista pode ser verificada na ficção do período. No romance *A moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, numa cena de passeio num jardim, Dona Quinquina exhibe sua intimidade com o *Dicionário das flores* e suas simbologias. Um exemplo menos conhecido do fenômeno aparece em *Lar* (1888), romance naturalista de Pardal Mallet sobre o dia a dia monótono de uma família pequeno burguesa no Rio de Janeiro nos últimos anos do Império. A protagonista Sinhá, moça mediana em beleza e inteligência, filha única bajulada pelos pais, começa a se interessar por meninos aos 14 anos. Chiquinha, sua irmã de leite, filha de Ângela, a cozinheira negra da casa, lhe apresenta o *Confidente dos namorados*. O livro era uma versão dos “manuais do namorado” que se difundiam no período, com um arsenal de cartas, códigos e fórmulas que equipavam Sinhá para as batalhas do amor.

Um livro precioso – o *Confidente*! Havia de tudo: um dicionário completo do significado das frutas,

começando por ABACATE – *traição*; recomendações aos namorados; as tais cartas por partidas dobradas; e até a arte de escrever uma carta com um ramo de flores que, dizia o autor, “um namorado pode oferecer muito inocentemente à sua querida paixão, mesmo à vista dos respectivos pais” (Mallet, 2008, p. 204).

Animada pelas dicas e conselhos do livro, Sinhá começa a namorar o seu Antônio, um jovem caixeiro da venda em frente à casa e passam a expressar a devoção mútua por meio de gestos. “Através da rua os dois falavam-se por sinais aprendidos no tal *Confidente*. De quando em vez o seu Antônio dava um nó no lenço querendo dizer que a abraçava” (Mallet, 2008, p. 205). Tudo acontecia sem conhecimento e supervisão dos adultos. Por sua popularidade, o *Confidente dos namorados* circulava de mão em mão entre os personagens do romance, era lido, relido, copiado e anotado, comprovando sua importância naquela sociedade: “O livro, que trazia escondido no fundo de uma gaveta da cômoda, de muito folheado e copiado, estava sem capa, com páginas rotas e cheio de borões” (Mallet, 2008, p. 207).

Mas os flertes com o caixeiro eram apenas um capricho de Sinhá, uma forma de se sentir desejada e competir com as meninas mais velhas da escola, cujas histórias picantes de namoro invejava. Na sua ânsia e frustração, acaba trocando o caixeiro por um rapaz moreno que passava diariamente no bonde das seis horas em frente de casa. Criam uma relação baseada nos códigos do *Confidente dos namorados*, que os dois dominavam:

Quase sempre tirava o chapéu duas vezes, o que, segundo o livro, queria dizer – *Não te esqueças de mim*. Outras, mostrava-lhe o relógio – *Estou cansado de esperar tanto tempo*. Mas na maior parte dos casos limitava-se a endireitar a gravata, o que, ainda conforme o tal livro, significava – *A vida sem teu amor é um inferno* (Mallet, 2008, p. 206).

No romance de Pardal Mallet, as relações amorosas de Sinhá levadas a cabo a partir da leitura de manuais são inocentes. O rapaz do bonde não a conhecia, mas o namoro fantasioso preenche a modorra dos dias com excitação, aventuras imaginárias e sonhos de ser pedida em casamento. O interesse de Sinhá por garotos e sua disponibilidade para aprender um código secreto de negociação amorosa chocou alguns críticos. Artur Azevedo reprovou o comportamento e hábitos de leitura da protagonista, chegando a declarar que o romance era “pornográfico” e impróprio a moças de família: “é de grande inconveniência levar o *Lar* para o lar” (Frivolino, 1888, p. 1). Como vimos, Sinhá escondia seu *Confidente dos namorados* no fundo de uma gaveta e só o manuseava em segredo. Além disso, foi a filha da cozinheira que lhe apresentou a obra, isto é, não foi na esparsa biblioteca de seu pai que encontrou o livro. Isto mostra que os manuais sexuais populares eram considerados livros rebaixados e transgressivos, impróprios para compor a biblioteca de uma casa de família burguesa.

Num anúncio de 1894, a Livraria do Povo destacou o potencial violador de convenções e normas da linguagem secreta contida no *Manual do namorado* e publicações semelhantes, chamando a atenção para a ignorância dos pais sobre o assunto: “O telégrafo amatório por meio do qual podem os namorados se corresponder sem pronunciar uma só palavra e nem mesmo ser compreendidos pelas pessoas estranhas ao namoro (pobres pais)” (Acaba de sair do prelo, 1894, p. 9). Como os pioneiros manuais matrimoniais dos séculos XVII e XVIII, os manuais de aconselhamento sexual e amoroso mais especializados do século XIX também circulavam predominantemente como livros secretos e obscenos, ao mesmo tempo domesticadores (ou civilizadores) e transgressores.

ALFREDO GALLIS E O MANUAL DE ACONSELHAMENTO SEXUAL

Alfredo Gallis foi outro escritor oitocentista que, como Figueiredo Pimentel e seu *Manual do namorado*, praticou a literatura de aconselhamento sexual e matrimonial e explorou delibe-

radamente o potencial erótico do gênero. No começo do século XX, publicou seus dois “manuais práticos”, um para cada sexo, assinados pelos pseudônimos Condessa de Til e Barão de Alfa. Os livros parecem ter feito bastante sucesso, especialmente o manual das noivas, que pela década de 1920 já tinha sido reeditado cinco vezes, enquanto o volume dos noivos alcançara ao menos três reedições na mesma época. Editados em Portugal, os manuais de Gallis eram vendidos no Brasil a 3 mil-réis, um livro barato, mas de preço superior aos almanaques e brochuras populares, como o *Confidente dos namorados*.

Os dois pseudônimos carregavam títulos caricatos de nobreza, sugerindo autores com aspirações aristocráticas, dotados de tempo, erudição e preparo para falar sobre sexo com propriedade. A autoria aristocrática também aproximava os manuais de Alfredo Gallis do imaginário libertino e licencioso, confirmado pela palavra “filosofia” nos subtítulos. No final do século XIX, a palavra ainda carregava o sentido setecentista de “digressão sobre sexo”, sendo “filósofo” (ou “filósofa”) uma maneira de se referir a sujeitos desenvoltos em assuntos e práticas sexuais, ou “professores de sexo” (Darnton, 1996), como em *Teresa filósofa* (1748). Atendendo à missão dos manuais, os autores compartilhavam dicas, conselhos e aplicações “práticas” de uma teoria do amor entre os sexos, à luz da ciência moderna.

O sucesso que Gallis colheu com os manuais da Condessa de Til e do Barão de Alfa foi o coroamento de uma multifacetada e bem-sucedida carreira de escritor de literatura pornográfica, ou “livros para homens”. É difícil saber até onde ele se levava a sério. Ao contrário da maioria dos homens de letras do período, Gallis tinha inclinações monarquistas. Em público, projetava a imagem de homem probo e autor sério, sempre erudito e moralizador nos longos proêmios das obras (Fig. 1). Como outros escritores de seu tempo, foi um polígrafo que atuava simultaneamente em vários gêneros textuais e fóruns de escrita, como a imprensa periódica e a

prosa de ficção. Dotado de uma capacidade impressionante de escrever, Gallis produziu continuamente “livros para homens” por 24 anos, de 1886 até sua morte, em 1910, aos 51 anos.

Essa produção pode ser dividida em três grupos: 1. Contos de Rabelais, seu pseudônimo mais famoso e prolífico, autor de *Volúpias: 14 contos galantes* (1886), um *best-seller* oitocentista reeditado três vezes, e mais uma dezena de volumes semelhantes; 2. Fantasia eróticas do mundo antigo, assinadas com o próprio nome, das quais *A amante de Jesus* (1893) foi possivelmente a mais conhecida e reeditada; 3. Romances naturalistas, também assinados com o próprio nome, que incluíam os 12 volumes da série *Tuberculose Social*, publicados entre 1901 e 1904, com títulos picantes como *Mulheres perdidas* e *Sáficas*; e obras naturalistas autônomas, com títulos sensacionalistas, como *Mártires da virgindade: romance patológico*, e *O marido virgem: patologia do amor*, ambos de 1900 (Mendes; Moreira, 2021).



Fig. 1: Cartão postal com retrato e autógrafo de Alfredo Gallis. Arquivo Municipal de Almada.

Os manuais de aconselhamento sexual seriam um quarto grupo de livros eróticos produzidos por Alfredo Gallis no fim da vida, supostamente menos ficcionais do que os anteriores, mas nem tanto. Enquanto viveu, toda a sua obra foi anunciada e comercializada como “livros para homens”, a despeito das intenções moralizadoras declaradas nos proêmios. A produção anterior já trazia uma “pedagogia do sexo”, ao mesmo tempo repressora e libertária, especialmente a ficção naturalista, que no século XIX suplanta o romance libertino como principal meio transmissor de conhecimento carnal (Mendes, 2019). Em *O aborto*, de Figueiredo Pimentel, o leitor encontra informações sobre a menstruação, o uso de preservativos e formas de interromper a gravidez. Em *Mártires da virgindade*, Gallis defende o direito da mulher ao orgasmo e evidencia, em linguagem médica, os efeitos maléficos do celibato forçado.

No conto “Noite de núpcias”, do famoso *Volúpias: 14 contos galantes*, Rabelais fornece um roteiro da primeira noite de um jovem casal heterossexual, explorando, ao mesmo tempo, o erotismo da cena e seu caráter pedagógico, com dicas sobre a importância das preliminares, que vinham do *Aristotle's masterpiece* e do livro do Venette. Também assinado por Rabelais, o volume *Libertinas: contos de educação*, faz o vínculo da literatura licenciosa com seu papel de iniciação sexual dos personagens (e do leitor), uma herança libertina que atravessa toda a obra de Gallis, incluindo as fantasias do mundo antigo. Como ocorre no romance libertino, a educação sexual faz parte do processo de amadurecimento e autoconhecimento dos sujeitos, que expande suas capacidades cognitivas e os prepara para a vida em sociedade (Darnton, 1996).

O MANUAL DAS NOIVAS

Gallis fez o manual das noivas primeiro, possivelmente porque as mulheres tinham mais dificuldade do que os homens de encontrar informação sobre sexo. A maior receptividade do livro da Condessa de Til comprova que o manual feminino tinha

mais público do que o masculino. A autora era uma personagem incomum e se parecia com Olímpia, a narradora do *Livro de uma sogra* (1895), de Aluísio Azevedo, uma obra de sucesso que Gallis certamente conhecia (Mendes; Santos, 2023). Duas criações masculinas, as narradoras são mulheres ricas, cultas e experientes que compartilham lições de vida íntima e sexual para os jovens triunfar no casamento. Não questionam o patriarcado ou o casamento burguês, mas dizem duras verdades sobre a condição feminina (como, por exemplo, que a vida sexual da mulher casada se encerrava aos 40 anos), que não costumavam aparecer nos manuais produzidos por mulheres, como o *Livro das noivas* (1896) e o *Livro das Donas e Donzelas* (1906), da escritora Júlia Lopes de Almeida; ou *Como devo governar a minha casa* (1906) e *Como devemos criar e educar os nossos filhos* (1908), da escritora portuguesa Virgínia de Castro e Almeida, que focavam mais na administração do lar do que na satisfação sexual da patroa.

Já Olímpia e a Condessa de Til estão dispostas a grandes sacrifícios para manter acesa a chama sexual no casamento e estender ao máximo a satisfação física da esposa. Para isso, aconselham os casais a dormir em camas (quando possível, em casas) separadas e a evitar intimidade durante a satisfação das necessidades fisiológicas e na manutenção cotidiana do corpo, como cortar as unhas do pé e aparar os calos. Durante o período de menstruação, o sexo deve ser impedido. As duas concordam que a visão da mulher grávida é repugnante e aconselham as leitoras a sumir da vista dos maridos quando se encontrarem nesse estado. Para Olímpia, era aconselhável a mulher aguardar até alguns meses depois do parto antes de retornar ao convívio do marido. As duas meditam sobre a legitimidade de a esposa insatisfeita ter amantes, mas não endossam a alternativa por ser uma posição clandestina e inviável a longo prazo. Como Venette, as duas consideram natural a mulher gostar de sexo. Ambas tomam o prazer sexual como o ideal supremo da mulher no casamento.

Ao contrário do que o título dava a entender, o livro da Condessa de Til não foi escrito para as noivas que vão se casar, mas para as casadas, as “esposas descontentes e aborrecidas pelos maridos” (p. 19). O manual é dedicado às mulheres entediadas no casamento, que na experiência da autora eram legião. Por sua posição social de destaque, a Condessa de Til alega ter sido confidente de muitas esposas contrariadas ao longo dos anos, chegando a lhes dar conselhos com bons resultados. A sua proposta não é colocar em xeque o consórcio burguês ou a hierarquia entre os sexos, mas ensinar a mulher a ficar esperta e aprender a seduzir e manipular, dando a impressão de que os maridos estavam no controle, já que “todo asno come palha, caso é saber-lha dar” (p. 145). Noutra parte, escreve que a missão de *O que as noivas devem saber* é “educar as mulheres na arte de estudarem os homens” (p. 43), no intuito de compreendê-los para melhor usá-los a seu prazer e benefício.

Propõe títulos alternativos ao manual, como *Guia prático das mulheres na sua vida íntima com os homens* (p. 70) ou “A arte de agradar e seduzir” (p. 37), que escolhemos como abertura deste estudo. Aconselha as leitoras a encarar a empreitada com a mente aberta, sabendo que exigirá adequações e sacrifícios ao longo do caminho, mas também poderá lhes proporcionar prazeres inesperados. O manual é liberal na abertura a formas alternativas de prazer sexual da mulher casada (interpretação de papéis, inversão de posições, fetiches de partes do corpo e uso de acessórios), com exceção da masturbação, do lesbianismo e do sexo anal. Como Olímpia, a Condessa de Til quer ensinar à leitora como segurar o marido e manter o casamento, mas seu principal conselho é se tornar mais alerta e competente na vida íntima e sexual, tão atraente e sedutora quanto as mais famosas cortesãs.

Enquanto o sumário do *Quadro do amor conjugal*, por admisão do próprio Venette, parecia mais lascivo do que era realmente o livro, o sumário de *O que as noivas devem saber* parecia mais sério do que realmente era o manual. Na propaganda do livro, os

jornais divulgavam o sumário como forma de atrair leitores, destacando capítulos como “O capricho do homem e a arte da mulher para se manter sempre no altar supremo do amor”, “A arte da mulher casada e como deve proceder para seduzir o homem”, “O vestuário da mulher sob o ponto de vista da impressão voluptuosa do homem”, entre outros. Havia um capítulo sobre o sexo durante a gravidez e outro sobre a importância do asseio para uma vida sexual prazerosa, além de um anexo sobre a conservação dos dentes e da pele, com receitas para depilar, combater as rugas, retirar manchas do rosto e evitar o suor dos pés “que produz mau cheiro” (p. 263). Numa propaganda enganosa, a Livraria Cruz Coutinho, no Rio de Janeiro, recomendava às moças a leitura do “importante livro”, “podendo aprender por ele a serem umas boas noivas e verdadeiras donas de casa” (fig. 2).

As evidências sugerem que *O que as noivas não devem ignorar* despertou a atenção da sociedade para as mulheres com mais de 40 anos. Trechos do proêmio em que a autora filosofa sobre as qualidades de vigor e inteligência da mulher madura ganharam as páginas de alguns periódicos. Em 1921, o jornal paulista *O Combate* publicou um excerto do proêmio do manual sob o título: “Elogio da idade madura ou conforto às quarentonas” (Vida Social, 1921, p. 3). Em 1916, na revista paulista *O Pirralho*, o colunista social critica uma moça que usava muita pintura no rosto e cita como autoridade a Condessa de Til, para quem cremes e pincéis de maquiagem engessavam a face da mulher, incapazes de substituir o que só a natureza dava (O Pirralho Social, 1916, p. 7). Se, em 1895, Olavo Bilac havia saudado o *Livro de uma sogra* como uma inovação que redimia as sogras (Fantasio, 1895), de modo semelhante, em 1904, o livro da Condessa de Til redimiu a mulher de 40 anos.

CONDESSA DE TIL

O QUE AS NOIVAS DEVEM SABER !

Chamamos a atenção de todas as moças para ler este importante livro, que com a leitura delle muito aproveitarão, podendo aprender por elle a serem umas boas noivas e verdadeiras donas de casa.

1 volume bem impresso 3\$000

Para o interior mais 500 réis para o porte e registro. A' venda na Livraria Cruz Coutinho de

J. Ribeiro dos Santos

74 e 76 RUA DE S. JOSÉ 74 e 76

RIO DE JANEIRO

Fig. 2: Anúncio de venda de *O que as noivas devem saber*. *O Malho*, Rio de Janeiro, 13 maio 1905, p. 38.

O MANUAL DOS NOIVOS

Publicado em Lisboa três anos após *O que as noivas devem saber*, o manual dos noivos era mais curto e menos circunspecto. Sendo uma *persona* masculina que escreve para homens, o Barão de Alfa tem menos compromisso com o decoro. Como Olímpia e a Condessa de Til, alega uma motivação patriarcal e conservadora para a escrita do manual: manter o casamento heterossexual burguês. Não reconhece o “sentimento fisiológico” dos “invertidos” (p. 9), do mesmo modo que a Condessa de Til rejeita o amor entre as mulheres como alternativa para se obter satisfação sexual. Como o *Livro de uma sogra*, *O que os noivos não devem ignorar* defende a supremacia da atração sexual na vida íntima e social, ou seja, o sexo é a alavanca que faz mover o mundo dos seres vivos e a própria história da civilização, uma crença materialista que vinha da Revolução Científica do século XVII (Jacob, 1999), da literatura libertina e de “manuais práticos” do período, como *Aristotle’s Masterpiece* e *O quadro do amor conjugal*.

Seguindo a trilha de Olímpia e da Condessa de Til, o Barão de Alfa almeja realizar a felicidade sexual da mulher no casamento e reconhecer seu direito ao orgasmo. De acordo com suas estatísticas, “mais de oitenta por cento dos homens desconhecem em absoluto como se deve gozar e fazer gozar a mulher” (p. 66). Defende que “todo homem devia aprender a praticar o ato sensual, como aprende a pegar no garfo e na faca, a dar o laço da gravata, a escrever e a saber apresentar-se na sociedade” (p. 66). Para mostrar que o orgasmo feminino devia ser uma prioridade masculina, apela para o fantasma da traição conjugal e argumenta que a mulher satisfeita não trai ou abandona o casamento, poupando o marido do ridículo de ser corno.

Os dois manuais compartilham a mesma filosofia materialista e científica da ficção naturalista. Como ela, reconhecem a influência do meio e da herança genética na definição do estado sexual dos sujeitos e de suas preferências sexuais. Seguindo a tese de romances como *O homem*, de Aluísio Azevedo; e *Mártires da virgindade: romance patológico*, do próprio Gallis, o Barão de Alfa defende que a histeria e outras “doenças” relacionadas à vida sexual da mulher eram produtos da repressão patriarcal e só apareciam “onde existe falta de satisfação dos prazeres sexuais” (p. 10). Como argumenta Júlio Ribeiro em *A carne*, a natureza se vinga das mulheres que guardam “uma castidade impossível”, punindo-as com doenças como a ninfomania e a histeria, chamadas pelos antigos de “castigos de Vênus” (Ribeiro, 2002, p. 110).

Tanto a Condessa de Til quanto o Barão de Alfa encaram aristocraticamente o sexo como um empreendimento de cunho artístico que exige empenho, preparo e dedicação. Para ele, “copular simplesmente para propagar a espécie satisfazendo a uma necessidade física, é a bestialidade das bestialidades” (p. 64), ou: “Um coito sem arte é um peru assado sem trufas, um vinho sem aroma” (p. 209). Os dois autores entendem que as ideias defendidas nos manuais pressupunham uma boa situação financeira.

Adotam uma visão teatralizadora e libertina das relações entre os sujeitos na vida sexual, deliberadamente falsificadora e ilusionista (tanto Olímpia quanto a Condessa de Til aconselham a manter vivas as ilusões de beleza e decoro a todo custo). O elogio a um perfil de mulher que domina as técnicas do amor, tem autoestima intelectual e trabalha para satisfazer seu homem sem renunciar ao próprio prazer, aproximava a “leitora-modelo” (Eco, 1986) dos manuais de Gallis da “prostituta ilustrada” do romance libertino.

A Condessa de Til não esconde que as cocotes mais exímias nas “batalhas de Vênus” dominavam as técnicas que estava a ensinar a suas “irmãs em Cristo”, como às vezes se dirige às leitoras, criando com elas um laço de sororidade. Tanto ela quanto o Barão exaltam prostitutas famosas da Antiguidade, como a Laís de Corinto, como mulheres que dominavam a “arte de gozar” (p. 44). Os dois enaltecem a higiene e o asseio de cortesãs famosas. Desse ponto de vista, *O que as noivas devem saber* e *O que os noivos não devem ignorar* eram “histórias de prostitutas”, que é a etimologia da palavra “pornografia” (Kendrick, 1987). O Barão de Alfa, em especial, demonstra conhecimento profundo do submundo da prostituição de Lisboa e recheia seu manual de anedotas sobre cortesãs e seus clientes, certamente porque acreditava que essa informação ajudava os noivos a tratar melhor suas noivas.

Os dois manuais projetam a imagem da Antiguidade pagã como um paraíso de liberdade e diversidade sexuais, uma fantasia setecentista que se desenvolveu na esteira das descobertas dos afrescos recheados de cenas de cópulas e falos gigantes de Pompeia, a cidade romana soterrada pelo vulcão Vesúvio no século I (Kendrick, 1988). O mesmo mito animava as populares fábulas eróticas do autor que se passavam no mundo antigo, como *Voluptuosidades romanas* (1891) e *A devassidão de Pompeia* (1909). O Barão de Alfa enaltece a moralidade menos rígida dos antigos, que não tinham “como hábito desonroso para a mulher a satisfação legítima das naturais exigências fisiológicas” (p. 10). Conclui que

a situação da mulher era melhor nas culturas pagãs do que no cristianismo, e especialmente no austero século XIX. Como Venette e o autor de *Aristotle's Masterpiece*, o Barão de Alfa tinha consciência de que seu livro poderia ter usos lascivos não intencionados pelo autor: “É possível que muitos homens considerem imoral o que vamos aqui dizer-lhes” (p. 24).

O que os noivos não devem ignorar segue o *Livro de uma sogra* na visão do homem ao mesmo tempo elevada (o patriarca) e rebaixada (um objeto). Nos dois livros, o homem é um acessório na satisfação sexual da mulher. No romance de Aluísio Azevedo, Olímpia trata seu genro Leandro como mercadoria. Quando o considera apto a se casar com sua filha Palmira, o descreve como um cavalo saudável que valia a pena comprar. O Barão de Alfa concorda que era tarefa do homem satisfazer a mulher. Daí vinha a preocupação com a saúde masculina, o vigor, a ereção e a sua falta, de que também Venette se ocupou, já que dificultava a concepção. Semelhante à sina das esposas, na faixa dos 40 anos começava o declínio da vida sexual dos maridos, mas o motivo era fisiológico e não cultural, como no caso das mulheres. O Barão de Alfa especula sobre a vantagem de a mulher não depender da ereção peniana para ter relações sexuais e alcançar o orgasmo, donde conclui que “nos prazeres sexuais o sexo frágil é incontestavelmente o mais forte” (p. 45).

O mesmo rebaixamento do homem aparece na descrição dos órgãos sexuais. Como Venette e o autor de *Aristotle's Masterpiece*, o Barão de Alfa compensa a falta de ilustrações com descrições detalhadas do pênis e da vagina. Lascivamente convida o leitor a imaginar um homem e uma mulher nus, de pé, como gravuras num livro de medicina. Destaca o corpo musculoso do homem, mas enfatiza sua inferioridade física na descrição do pênis flácido e indesejável: “Na região púbica ostenta, sem defeito aparente, o órgão reprodutor, pendente, cômico, desgracioso, mais escuro que o resto do corpo, bamboando em curva sobre

testículos amplos e volumosos” (p. 47). Em contraste, na descrição das partes do corpo da mulher, enaltece, em estilo parnasiano, “o esplendente monte de Vênus a destacar-se como triangular alfombra de ébano ou de ouro, entre as coxas brancas e macias” (p. 47). Sendo autor de um manual de aconselhamento sexual, o Barão de Alfa vai mais fundo:

E todo esse conjunto assim visto, não deixa aperceber a existência do templo do amor, templo de mistério e de gozo, escondido entre a relva do monte de Vênus e as brancas colunas de todo esse maravilhoso edifício da Natureza. Para que esse templo se veja, mister se torna entreabrir essas colunas, deixando então a descoberto uma sugestiva fendazinha vermelha (p. 47).

O Barão de Alfa concorda que a mulher devia se orgulhar de sua figura, enquanto o homem era “mais modesto nessa relação vaidosa do seu ser” (p. 71). O macho da espécie, opina, se orgulhava “sobretudo com o volume do pênis”, em comprimento e grossura, o que era uma vaidade errada, pois “um órgão gerador demasiado grande é para a maioria das mulheres mais um motivo de sofrimento que um objeto de prazer” (p. 72). Como *O quadro do amor conjugal*, *O que os noivos não devem ignorar* advoga pelo pênis de tamanho médio como o mais eficiente tanto para a procriação quanto para o prazer da mulher: “Membros muito longos ou muito grandes não são apropriados nem para a cópula nem para a geração, pois, por conveniência, a parte do homem deve ser de tamanho médio e a da mulher, proporcional, a fim de se obter uma união mais rígida e receber toques mais agradáveis em todas as partes” (Venette, 1712, p. 22).⁷

7 Na edição inglesa de 1712: “Too long, or too Big members, are neither proper for copulation, nor generation, for that for convenience, a man’s part ought to be middle sized, and the woman’s proportionable, in order to a stricter union, and to Receive more agreeable

Como o autor de *Aristotle's Masterpiece* e Olímpia, no *Livro de uma sogra*, o Barão de Alfa destaca a necessidade de o homem ser parceiro da mulher nos preparativos para o sexo, atentando para as preliminares, o que incluía estar de banho tomado ou ao menos ter as partes íntimas, a boca e as axilas, limpas. Alega ter ouvido de uma mulher num camarote de teatro: “Todo o homem que não sabe preparar a lubrificação do nosso templo com um beijo, é indigno de nos possuir” (p. 65). No *Livro de uma sogra*, Olímpia descreve sua lua de mel como uma “noite de sacrifícios” (Azevedo, s.d., p. 148). O terror da situação a impediu de ter a lubrificação natural e necessária para o ato sexual, chegando a se sentir violada no seu querer, tornando-se esta sua primeira decepção na vida matrimonial. Para ajudar a relaxar, o Barão de Alfa aconselha a dizer palavras doces e apaixonadas para as mulheres quando penetradas, abraçá-las e beijá-las, evitando ser bruto e rápido, e “que o pênis se demore muito dentro de seu corpo para elas gozarem” (p. 78).

A PORNOGRAFIA NO MANUAL DOS NOIVOS

Um diferencial entre *O que as noivas devem saber* e *O que os noivos não devem ignorar* era o caráter marcadamente ficcional do segundo. A dimensão fabulosa do manual do Barão de Alfa acentua seu caráter cômico e libertino de livro feito para vender e entreter, que também é detectável no volume da Condessa de Til e nos manuais setecentistas (Porter, 1995). Para ilustrar os ensinamentos e mostrar como o homem devia agir no convívio sexual com a mulher, o Barão de Alfa apresenta dois contos de “noite de núpcias”, contendo a narração do primeiro sexo de dois casais heterossexuais burgueses – um *locus* erótico muitas vezes trabalhado pelo autor, como vimos, e outros escritores: “A título de exemplo comparativo vamos apresentar aos nossos leitores a cena de duas

touches in all parts”.

noites de núpcias” (p. 110). Emprega técnica semelhante às desenvolvidas nas fantasias eróticas do mundo antigo. Após a explanação histórica, pede licença ao leitor para imaginar uma situação ou cena derivada dos comentários iniciais, marcando uma transição do registro sério e erudito para o estilo cômico e pornográfico.

Cria um grupo de personagens lisboetas de classe média alta que giram em torno das amigas Lídia e Laura e seus respectivos noivos, Luiz e Alberto. Como faziam os escritores naturalistas, o Barão de Alfa alega que os personagens eram baseados em fatos e pessoas reais. Eles vão povoar os dois contos e os capítulos seguintes, chamados “Reflexões filosóficas práticas sobre os dois exemplos expostos” e “Consequências”, nos quais explora os efeitos positivos e negativos, na vida posterior de casados, da interação sexual dos dois casais na noite de núpcias. As duas amigas se casam com um ano de diferença e trocam impressões sobre o primeiro sexo com os maridos. No primeiro conto, “A noite nupcial de Lídia”, o Barão de Alfa descreve a lua de mel fracassada, uma versão cômica da “noite de sacrifícios” de Olímpia, no *Livro de uma sogra*. No conto seguinte, “A noite nupcial de Laura”, descreve a lua de mel vitoriosa e exemplar. O conto mostra de forma cândida e didática como a mulher deve ser tratada na primeira noite (e para sempre), numa “súmula filosófica” (p. 183) que contém as principais lições práticas do manual.

Antes de chegar às núpcias, o Barão de Alfa fornece antecedentes sobre os personagens que vão servir para ilustrar suas lições práticas. Lídia e Luiz eram o par perfeito, o casal com tudo para dar certo, como Olímpia e Virgílio, no *Livro de uma sogra*. Amigos de infância, Luiz (28 anos) e Lídia (23 anos) eram primeiros namorados. Ambos eram instruídos, educados, honestos e limpos, com boa situação financeira e famílias ligadas por amizade. Em contraste com o casamento esperado de Lídia e Luiz, a boda de Laura (18 anos) com Alberto (30 anos) foi duramente negociada com os pais da moça e tinha tudo para dar errado, pois o noivo “era um pândego de primeira,

e um garanhão de marca, cuja fama ninguém em Lisboa ignorava” (p. 140). Os pais só cedem quando o médico da família dá o diagnóstico fatal da histeria, que aparece em romances naturalistas como *O homem*, de Aluísio Azevedo, e *Mártires da virgindade*, do próprio autor: “A Laurita é uma histérica e está numa situação delicadíssima. Se não lhe fizerem a vontade, a sua vida corre perigo” (p. 140).

O objetivo do Barão de Alfa é mostrar, de forma transgressora e dissidente, como o casal aburguesado, honesto e convencional, está fadado a condenar a mulher à infelicidade sexual e matrimonial. É o mesmo modelo do *Livro de uma sogra*. Luiz era um fracasso “no capítulo sensualismo” (p. 164). Considerava o sexo um ato mecânico de satisfação das necessidades orgânicas e perpetuação da espécie, um “dever social” (p. 119). Como Alberto, Luiz frequentava bordéis em Lisboa, antes e depois de casado, mas apenas “se servia de uma prostituta de confiança, não dispensando, aliás, por causa das dúvidas, o respectivo preservativo de guta-percha” (p. 119). Na ficção, Luiz era mau exemplo, mas sua história permite ao Barão de Alfa falar sobre o uso de preservativos e formas de se proteger e evitar a concepção, apontando para desenvolvimentos recentes na indústria da borracha e sua aplicação na vida íntima e sexual.

O desastre da noite de núpcias de Lídia recai todo sobre o marido. Luiz era um rapaz robusto e saudável, um “macho magnífico”, com belos dentes sólidos, dotado de um “pênis desenvolvido e imponente, não só nas dimensões como na potência erétil” (p. 120), capaz de ultrapassar três ejaculações sempre que copulava. Mas como Venette, o Barão de Alfa defende que tamanho não é documento. Mostra que o equipamento superior de determinados machos não garantia bons amantes. Na primeira noite com Lídia, Luiz não se preocupou em admirá-la na sua “toilette nupcial” (p. 123), a que a moça se dedicara com tanto afinho. Considerava “uma porcaria inaceitável” (p. 124) receber e praticar sexo oral. Despiram-se em quartos separados e deitaram-se vestindo camisas. Luiz tratou de apagar as luzes, beijou a

esposa e lhe segredou um pedido de sacrifício: “Resigna-te filha que isto tem de ser” (p. 128).

Em seguida deixou-se voltar de costas e sentiu sobre si o corpo do marido e um objeto duro e quente tocar na sua mimosa gruta de Vênus, tão linda que merecia uma milhão dos mais ternos e apaixonados beijos.

Ele desuniu-lhe brandamente as roliças e alvas coxas, e o tal objeto avançou arrancando-lhe um grito de dor e um movimento natural de fuga.

– Não grites que te podem ouvir.

– Fazes-me doer, murmurou ela.

– Tem paciência Lídia.

Ela soltou um suspiro prolongado.

O objeto avançou de novo com mais violência, e uma pequena parte dele entrou na vagina.

Lídia sofria como se queimasse um ferro em brasa, o seu corpo agitava-se num estremecimento convulso, e grossas bagas de suor inundavam-lhe a fronte.

Não experimentava o menor prazer! (p. 128-129).

Sem penetrar completamente a esposa, Luiz ejacula pela primeira vez. Não muda de posição e nem perde a ereção: “começou de novo aquele trabalho de perfuração” (p. 129). Lídia “abandonou-se ao cumprimento de seu dever, deixando o marido cumprir o seu” (p. 129). Somente ao cabo de hora e meia e já tendo ejaculado mais três vezes, Luiz “conseguiu introduzir todo o pênis na cavidade vaginal” (p. 130). Antes de soltar a esposa, “pela quinta vez atingiu o espasmo venéreo”. Quando finalmente a largou, pediu-lhe perdão pelo sofrimento causado. Tranquilo e esgotado, adormeceu, convencido de ter cumprido com seus deveres conjugais. Na manhã seguinte, quis possuir Lídia de novo, mas ela ale-

gou estar machucada. Durante a estada em Sintra, Luiz ejaculou três a quatro vezes todas as oito noites. Passaram mais 15 dias em Bussaco e passearem em Coimbra. Nesse intervalo de tempo, Luiz “realizou com ela mais de oitenta coitos” (p. 133), sem que Lúdia tivesse atingido o orgasmo uma só vez.

Um dos motivos do desagrado de Lúdia com o marido era o saber previamente adquirido na leitura dos “livros para homens” do irmão. Neles aprendera “o mais profundo conhecimento teórico da lascívia” (p. 126). Seu caráter “era o da sensualista fantasiosa que a leitura dos livros pornográficos do irmão viera desenvolver e orientar de uma maneira completa” (p. 127). Ao longo da lua de mel, Lúdia evoca várias vezes as lições aprendidas nos livros pornográficos e se frustra sempre. Tal era a discrepância entre o que lera e o que experimentara na noite de núpcias, que chega a ponderar: “Ou os livros que lera mentiam, apresentando cenas que não se realizam; ou o Luiz era uma besta no amor” (p. 131). Decide-se pela segunda hipótese. No final, a pornografia e a masturbação são a única fonte de prazer de Lúdia na lua de mel: só atingiu o orgasmo “duas vezes, solitariamente, recordando-se de uma das cenas mais lúbricas que lera num dos tais livros” (p. 133). Quando retorna a Lisboa e Laura lhe pergunta se era feliz no casamento, Lúdia podia dizer, por experiência: “Tudo junto não vale um dedo!” (p. 133).

Se o primeiro casal unia o homem sem imaginação com a leitora de “livros para homens”, o segundo era a união do libertino com a moça pura, mas ardente e astuta. A candidez de Laura lhe permite entrar na noite de núpcias sem as expectativas criadas na mente da amiga pela leitura dos “tais livros”. A pornografia salva e condena Lúdia ao mesmo tempo. É sua única fonte de gozo na lua de mel, mas lhe deu expectativas altas de performance sexual que poucos homens seriam capazes de atender na existência burguesa. Este homem é justamente Alberto, o marido de Laura, o *alter ego* do Barão de Alfa, o artista do sexo e herói libertino, que na festa do casamento levanta o vestido da noiva

para ver suas pernas e a beija tão “demorada e lascivamente” (p. 152), que ela já tem o primeiro orgasmo da noite: “sentindo-se toda molhada, foi verificar se por acaso lhe teria aparecido a menstruação”. Com alegria constatou que era o “líquido branco que muitas vezes ejaculava dormindo”, quando sonhava que o namorado lhe beijava (p. 153).

Quando finalmente chegam ao quarto, a primeira coisa que Alberto faz, ainda vestidos, é pôr a mão por debaixo da saia de Laura, pousá-la na sua coxa e depois adentrar até encontrar, “com grande admiração”, uma “mata espessa e frondosa que não esperava existisse em rapariga tão nova” (p. 156). Em seguida, ele despe a esposa lentamente e a admira na nudez, chupando “com supina arte” os bicos do seio. Ao contrário de Luiz, Alberto se despe completamente na frente da esposa e ela também admira sua beleza. Vão para o leito. Ele beija o corpo todo de Laura antes de chegar ao “registro supremo do prazer da mulher” (p. 157). O segundo orgasmo da noiva é via sexo oral: “Ai filho que me matas de prazer” (p. 158). Em contraste com a Lúcia, que voltou da lua de mel sem ter avistado o pênis do marido, Alberto pega a mão de Laura e a faz segurar “seu falo que tinha a rigidez do aço”. Ela não se intimida e aconchega o “instrumento da criação” entre os seios (p. 158).

Quando vão para a penetração vaginal, Alberto envolve Laura “num mar de luxuriosas carícias”. Para suavizar o incômodo da primeira penetração, acaricia ao mesmo tempo “o ereto clitóris” da noiva e beija sua boca e seios. Com muito cuidado e carinho, “o pênis avançava sempre” (p. 158). Ele pergunta se estava doendo. Ela diz um pouco, mas estava gostando. Alberto leva meia hora para penetrar completamente o corpo de esposa: “deu um impulso mais forte, e o pênis desapareceu todo na deliciosa vagina de Laura” (p. 159). Antes da investida final, ela atinge o terceiro orgasmo. Penetrada, atinge o quarto, dessa vez junto com Alberto, “que já não podia suster-se por mais tempo” (p. 159). Descansam.

Logo ele “recomeçou com arte, com delicadeza, e com extremos de afetuoso carinho” (p. 159). Laura tem mais quatro orgasmos, emplacando um total de oito, enquanto o conto descreve duas ejaculações de Alberto.

“A noite nupcial de Laura” fornece o roteiro pós-coito do bom amante. Com “extremos de carinho”, Alberto lavou a noiva e depois a enxugou. Foi ele que retirou o lençol manchado com o sangue do rompimento do hímen, enquanto, no primeiro conto, é Lídia, frustrada e contrariada, quem retira o lençol e o esconde, envergonhada. Alberto unta “os lábios vaginais” de Laura “com vaselina bórica para lhe tirar o ardor que neles sentia” (p. 159). Coloca a esposa na cama e se deita ao lado, abraçando-a. Num toque cômico e libertino, Laura adormece segurando o membro de Alberto, repetindo uma cena do *Decameron* (1354), de Boccaccio, na qual a jovem Catarina adormece com o “rouxinol” de Ricardo na mão: “Laura embriagada de felicidade adormeceu-lhe nos braços tendo a mãozinha direita agarrada ao pênis, que, por não se haver gasto em prodigalidades desnecessárias, voltara a ter uma ereção que lhe dava o máximo de crédito no espírito da gentil rapariga” (p. 160).

Na manhã seguinte, recomeçaram. Apesar de se sentir dolorida, Laura “atingiu o êxtase” mais três vezes. Na hora do banho, para surpresa da moça, Alberto propõe tomarem juntos. Na tina, os dois observam e admiram outra vez a nudez um do outro e gostam do que veem. Surge a oportunidade de Laura fazer sexo oral no marido e ela compreende que isso lhe dava prazer, do mesmo modo que havia gostado em si, normalizando a prática entre casados como adequada e legítima para os dois sexos:

Foi ele quem a lavou com um magnífico sabonete de Lubin, e tanto brincaram dentro da tina e tantas voltas deram, que numa delas o pênis de Alberto roçou nos lábios rosados de Laura.

Ela deu-lhe um beijo por brincadeira.

Ele sem nada lhe dizer, fê-la repetir esse beijo, e assim brincando, ela compreendeu que aquela carícia dava ao esposo grande prazer, como as dele na sua gruta de Vênus lhe tinham dado a ela (p. 162).

Como passaram a noite na casa de Alberto, em Lisboa, após o banho foram almoçar com os pais da noiva. A mãe se impressionou com a boa disposição de Laura e chegou a desconfiar que a penetração não tivesse sido completa, já que “sofrera com o seu defloramento a ponto que no dia seguinte não podia dar passo” (p. 164). Lídia também se impressionou com o frescor da amiga, mas teve que esperar um mês pelo retorno da viagem de lua de mel para saber do primeiro sexo. Quando finalmente se encontraram, Laura “contou-lhe tudo quanto se passara na noite nupcial sem omitir o menor detalhe” (p. 166). Lídia ficou abismada e outra vez reconheceu o valor da pornografia como fonte de conhecimento carnal: “Era pois verdade tudo quanto lera nos livros lascivos que às escondidas furtara ao irmão” (p. 166). Laura narrou as delícias da lua de mel, “todos os excitamentos do gozo, e ela adormecia abraçada a ele, cansada de gozar tanto, e às vezes com o pênis aconchegado entre os seios macios e alvos de neve” (p. 167). Lídia ficou pálida e nervosa. Pela primeira vez na vida sentiu inveja.

No capítulo “Reflexões filosóficas práticas sobre os dois exemplos expostos”, o Barão de Alfa reelabora e reforça suas principais lições. Reconhece que muitos julgariam Alberto um devasso que prostituía a esposa, mas insiste que tais leitores eram “pedaços de asnos” (p. 169). Assume vários posicionamentos a favor da mulher. Defende que as esposas quase nunca traem por interesse ou por vingança contra a infidelidade do marido, mas por insatisfação sexual, porque querem conhecer com outros homens “os prazeres e delícias que aquele a quem legalmente pertencem lhes não faculta” (p. 170). O Barão enxerga as mulheres como seres inteligentes e bem-informados, que compartilham conhecimen-

tos e sabem o que querem, de modo que a decisão de trair era quase sempre ponderada e justa. Como Olímpia, do *Livro de uma sogra*, entende que a não “satisfação da carne entre o homem e a mulher” tornava-os incompatíveis para a vida sob o mesmo teto e decretava o fim do casamento (p. 180). Chega à principal lição do manual: gostar de sexo não diminui ou rebaixa as mulheres: “uma mulher pode ser séria, honesta, boa esposa e boa mãe, mas sensualista e ardente” (p. 176).

No capítulo “Consequências”, o Barão de Alfa imagina o futuro dos dois casais. Passados três anos das núpcias, Lídia tem três filhos. É boa mãe, mas não é feliz e sente que não ama a prole como amaria a um filho fruto de um amor verdadeiro e sensual. Laura desconfia de algo errado e, pressionada, Lídia confessa que tinha um amante. Laura não condena a amiga e fica feliz que um homem finalmente a tivesse feito alcançar o orgasmo. Lídia vive com o amante todas as fantasias descritas nos livros pornográficos do irmão. Experimenta o sexo oral e os prazeres de outras partes do corpo. Chega a vestir sua toilette nupcial para o amante, no intuito de recriar a fantasia frustrada de se sentir desejada na noite de núpcias. Durante esse período, Luiz continuou cumprindo com seus “direitos matrimoniais” todas as noites, levando Lídia a se comparar a uma latrina que recebia dejetos humanos diariamente. Por fim, ela foge com o amante. Meses depois, grávida, envia de Paris carta para Laura, na qual defende a decisão de abandonar o marido e os filhos. Laura compreende, mostra a carta para o marido, que a lê, e apoia a decisão de Lídia: “quem não sabe perceber as mulheres não se case” (p. 197).

Quanto a Laura e Alberto, após três anos de casados, estavam mais felizes e unidos do que nunca. Ela engordara muito. Na ficção, o aumento de peso da esposa aparece como algo natural e desejável, que não prejudicava a atração do marido. Pelo contrário, Alberto continuava a idolatrar Laura. O personagem ilustra a tese do “estroina regenerado pelo casamento” (p. 188), sugerindo

que a devassidão dos costumes na juventude não impedia a formação de maridos bons e dedicados. O casal prosseguia ativo e inventivo na vida sexual e continuava praticando sexo oral, como faz questão de destacar o autor. Seguindo seu conselho, de Olímpia e da Condessa de Til, dormem em quartos separados quando Laura está menstruada. Ela se pergunta por que ainda não engravidara, mas pondera que a falta de filhos lhe permitia se divertir com o marido e manter a vida “sem cuidados nem preocupações”, indo ao teatro e aos passeios, como “dois namorados que eram” (p. 188). A ponderação de que a maternidade não era a única função do casamento também aparece no *Livro de uma sogra*.

No último capítulo, o Barão de Alfa condensa sua filosofia numa lista de trinta “conselhos práticos”. Reaparecem aqui as propostas de dormir em leitos separados, manter boas aparências e se abster do sexo durante a menstruação. Acrescenta a importância de o homem saber perceber se a mulher está preparada para a penetração, de modo que dessa união resulte prazer mútuo. Destaca-se a lição central do manual, a de que a mulher tem direito ao prazer sexual e era tarefa do homem trabalhar para esse fim: “O maior inimigo do amor sensual é o egoísmo, não devendo o homem pensar somente em gozar muito, mas especialmente em cuidar que a mulher goze muitíssimo” (p. 209). Como a Condessa de Til, o Barão de Alfa convida o leitor a abrir sua mente e considerar a “alcova conjugal” do casal heterossexual burguês como um lugar em que “todas as convenções e princípios devem ser postos de parte” (p. 208). Confiante de ter cumprido seu papel, se despede dos leitores com um desafio: “E se depois destes conselhos um homem não souber agradecer a uma mulher é porque é indiscutivelmente uma besta” (p. 211).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Publicados na primeira década do século XX, os manuais de aconselhamento sexual de Alfredo Gallis se inserem na longa série histórica do gênero. O vocabulário científico e a medicina que abra-

çavam talvez fossem mais avançados do que os de Venette, mas o uso da ciência como pretexto para discutir questões consideradas obscenas e interditas vinha dos manuais pioneiros do século XVII. A ambiguidade e a lascívia da *scientia sexualis* eram inescapáveis e desde o início contaminavam os manuais. Já no século XVIII apareceram livros que usavam a linguagem médica para produzir pornografia (Wagner, 1999). Daí a consciência (e o temor) dos autores de que os manuais de aconselhamento sexual podiam ser lidos como “instrução do proibido”, como literatura pornográfica, como “livros para serem lidos com uma só mão” (Goulemot, 2000) ou como “livro para homens”, como acabaram sendo ao longo da história. Como os manuais anteriores, os livros de Gallis serviam a vários propósitos: divertiam, distraíam, excitavam, ofereciam informações verdadeiras e falsas, ideias avançadas e atrasadas.

O tabu que a linguagem médica permitia atacar na série histórica dos manuais era o direito da mulher ao orgasmo. A ideia vinha do *Aristotle's Masterpiece*, é repetida por Venette e aparece no *Livro de uma sogra*, mas nos manuais de Gallis ela ganha corpo, enredo e densidade, especialmente no livro dos noivos, como se o autor assumisse finalmente que só era possível mostrar ao leitor como dar e obter prazer sexual recorrendo ao discurso pornográfico. Protegido pela aura do “livro científico”, Gallis produz, nos manuais, a pornografia mais avançada de sua carreira de autor de “livros para homens”. A preferência pelo vocabulário médico e neutro (pênis e vagina) leva a licenciosidade do autor a patamares de audácia e transparência inalcançáveis em obras anteriores, nas quais ainda prevalecia um estilo elevado e parnasiano, sem linguagem direta e chula, que descrevia os órgãos sexuais com metáforas da literatura pagã do renascimento e do romance libertino, como “a gruta de Vênus” e “a seta do cupido”.

Naturalizar o prazer sexual da mulher casada (era possível ser boa mãe e gostar de sexo) continuava sendo uma agenda escandalosa na modernidade burguesa, talvez mais do que no tempo de Venette, quando os livros tinham circulação mais restrita. Não são poucas as

vezes em que o Barão de Alfa especula que alguns leitores julgariam suas lições imorais, que tratar as esposas como Alberto tratava Laura era uma forma de rebaixá-las e prostituí-las. O Barão quer desmontar esse preconceito patriarcal. A ideia é repetida continuamente nos dois livros: a mulher tem direito ao orgasmo. O foco é a mulher casada, mas o princípio valia para todas. O propósito manifesto de manutenção do casamento burguês dá às obras de Gallis, como ao *Livro de uma sogra*, um verniz conservador que facilitava a veiculação de ideias obscenas e contrárias ao tratamento opressor dispensado às esposas, como exemplificado na trajetória de Lúdia e Luiz, que era considerada o normal pela sociedade oitocentista.

Aos olhos de hoje, talvez fosse pouco reivindicar a liberação da mulher heterossexual casada na intimidade da “alcova conjugal”. Os dois manuais condenam o amor entre pessoas do mesmo sexo, a masturbação e o sexo anal como meios de se obter prazer. Tanto a Condessa de Til quanto o Barão de Alfa têm em mente leitores casados com recursos financeiros e espaço em casa para dormir em quartos separados se as circunstâncias o exigirem. Mas nesse ambiente restrito e conservador, os manuais ofereciam um leque libertário de ideias e comportamentos, especialmente a abertura ao que as esposas estavam autorizadas a fazer na interação sexual com os maridos, que não era fácil de encontrar em outro lugar. Propor que as mulheres liam e apreciavam literatura pornográfica, gostavam de ver e admirar os corpos dos homens, tinham interesse e curiosidade pelo pênis, que podia ser visto, tocado, beijado e manuseado, sem que isso tornasse a esposa indigna, não era pouca coisa. Se não havia sexo anal para o casal heterossexual burguês, estava permitido o sexo oral, o que era um avanço em 1900.

A relativização da importância da maternidade no casamento, presente no *Livro de uma sogra* e ilustrada na história de Laura, no livro do Barão de Alfa, era outra tese dissidente e libertária no final do século XIX. No livro de Aluísio Azevedo, Olímpia recomenda que as mulheres casadas só tenham um filho,

porque nenhum casamento consegue sobreviver ao nascimento do segundo. Tal conselho chocou os leitores na época do aparecimento do romance, na subordinação escandalosa da maternidade ao prazer sexual da mulher, e na constatação de que o próprio Aluísio Azevedo era um “segundo filho” (Mendes; Santos, 2023).⁸ O Barão de Alfa, é claro, não demoniza a maternidade. Laura gosta de crianças e almeja engravidar, mas a infecundidade não a aborrece nem a faz se sentir rebaixada como mulher. Pelo contrário, consegue compreender as vantagens da situação, deixando claro que as pessoas também se casavam para se divertir ou para ficar juntas, e que as mulheres podiam ser felizes num casamento sem filhos.

A pornografia era o único discurso capaz de conter e veicular esses aconselhamentos sexuais nos seus detalhes, opulência e autenticidade. Apoiado na premissa, Gallis presenteia o leitor com contos cômicos e pornográficos que podiam ser lidos separadamente “com uma só mão”. Como acontecia com o livro de Venette, a literatura crítica à masturbação do Barão de Alfa podia ser (e certamente era) usada para a masturbação, sendo “A noite nupcial de Laura” uma versão médica e científica de interações sexuais parecidas às lidas por Lídia nos “livros para homens” do irmão e que Gallis já descrevera, em linguagem parnasiana, na sua produção anterior. Como ocorre na pornografia, tudo era exagerado, expressando o desejo de “economias de anti-austeridade” (Kipnis, 1998, p. 202). Luiz consuma oitenta coitos com Lídia na torturante lua de mel do casal, com média de três ejaculações por coito. Laura começa a gozar na festa do casamento e até a manhã do dia seguinte atingiria o orgasmo mais dez vezes. O intuito era ensinar os leitores a imaginar e experimentar essa abundância.

8 Aluísio Azevedo era, na verdade, o terceiro filho de sua mãe, Emília Amália, que foi casada em primeiras núpcias com outro homem, com teve uma filha antes de se unir a David Azevedo, pai de Artur, Aluísio e Américo.

REFERÊNCIAS

ACABA DE SAIR DO PRELO. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 5 ago. 1894, p. 4.

ARISTOTLE'S MASTERPIECE. Illustrated Edition. New York: Published for the Trade, 1846.

AZEVEDO, Aluísio. *Livro de uma sogra*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

BARÃO DE ALPHA [Alfredo Gallis]. *O que os noivos não devem ignorar. Filosofia prática do amor entre os dois sexos*. Lisboa: Gomes de Carvalho, 1907.

BOTAFOGO, Don Juan de [Figueiredo Pimentel]. *Manual do namorado, seguido do Dicionário das flores, folhas, frutas e ervas*. Rio de Janeiro: Nosso Livro Editorial, s.d.

BOUCÉ, Paul-Gabriel. Imaginação, mulheres grávidas e monstros na Inglaterra e na França do século XVIII. In: ROUSSEAU, George; PORTER, Roy (orgs.). *Submundos do sexo no Iluminismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 114-131.

CARDOSO, Erika Natasha. *"E como não ser pornográfico?": usos, sentidos e diálogos transnacionais em torno da pornografia no Brasil (1880-1924)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo Companhia das Letras, 1987.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

CONDESSA DE TIL [Alfredo Gallis]. *O que as noivas devem saber. Livro de filosofia prática*. Porto: Empresa Literária e Tipográfica, 1922.

DARNTON, Robert. Sexo dá o que pensar. In: NOVAES, Adauto

(org.). *Libertinos e libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 21-42.

DEAECTO, Marisa Midori. *O império dos livros: instituições e práticas de leitura na São Paulo oitocentista*. São Paulo: Edusp, 2011.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

EL FAR, Alessandra. *A linguagem sentimental das flores e o namoro às escondidas no Rio de Janeiro no século XIX*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

FANTASIO [Olavo Bilac]. Crônica Literária. *A cigarra*, n. 20, Rio de Janeiro, 19 set. 1895.

FERRARO, Alceu Ravanello. Analfabetismo e níveis de letramento no Brasil: o que dizem os censos? *Educação e Sociedade*, v. 23, n. 81, 2002, p. 21-47.

FONTOURA JR, Antônio José. *Pedagogias da sexualidade e relações de gênero: os manuais sexuais no Brasil (1865-1980)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, 2019.

FRIVOLINO [Artur Azevedo]. Dia a Dia. *A época*, Rio de Janeiro, 29 mar. 1888, p. 1.

GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se leem com uma só mão. Leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

JACOB, Margaret. O mundo materialista da pornografia. In: HUNT, Lynn (org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. São Paulo: Editora Hedra, 1999, p. 169-215.

KENDRICK, Walter. *The secret museum: pornography in modern culture*. New York: Viking, 1987.

KIPNIS, Laura. *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy*. Durham: Duke University Press, 1998.

LEÃO, Andréa Borges. *Brasil em imaginação: livros, impressos e leituras infantis (1890–1915)*. Fortaleza: INESP, UFC, 2012.

LIVRARIA B. L. GARNIER. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 1 dez. 1854, p. 5.

LIVROS POPULARES. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1890, p. 4.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MALLET, João Carlos Pardal de Medeiros. *Hóspede; Lar*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2008.

MENDES, Leonardo. *O aborto*, de Figueiredo Pimentel: naturalismo, pornografia e pedagogia no fim do século XIX. In: MENDES, Leonardo; CATHARINA, Pedro Paulo (org.). *Figueiredo Pimentel: um polígrafo na Belle Époque*. São Paulo: Alameda Editorial, 2019, p. 261-350.

MENDES, Leonardo. Livros para Homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. *Cadernos do IL*, n. 53, 2016, p. 173-191.

MENDES, Leonardo. Mulheres que liam “livros para homens” no final do século XIX. In: AMORIM, Ana Maria; NEUMANN, Gerson Roberto (org.). *Histórias da literatura. Entre as páginas da tradição*. Porto Alegre: Class, p. 266-281, 2021.

MENDES, Leonardo; MOREIRA, Aline. Alfredo Gallis (1859-1910), pequeno naturalista. *Convergência Lusíada*, v. 32, n. 46, 2021, p. 358-385.

- MENDES, Leonardo; SANTOS, Marina Pózes. *Livro de uma sogra* (1895), de Aluísio Azevedo: ou “como conservar o amor sexual”. *Via Atlântica*, n. 43, 2023, p. 328-358.
- PIRRALHO SOCIAL. *O Pirralho*, n. 255, São Paulo, 28 out. 1916, p. 7.
- PORTER, Roy. Forbidden Pleasures: Enlightenment literature of sexual advice. In: BENNETT, Paula (ed.). *Solitary Pleasures: the Historical, Literary, and Artistic Discourse of Autoeroticism*. New York: Routledge, 1995, p. 75-98.
- RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- SILVA, Alan Victor Flor da. Marques de Carvalho (1866-1910) e o Naturalismo na Amazônia paraense. *Revista Matraga*, v. 28, 2021, p. 499-512.
- SOBLE, Alan. *Pornography: Marxism, Feminism, and the Future of Sexuality*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- VENETTE, Nicholas. *Tableau de l'amour conjugal*. Paris: Chez les marchands de nouveautés, 1837.
- VENETTE, Nicholas. *The mysteries of conjugal love reveal'd*. London, 1712.
- WAGNER, Peter. O discurso sobre o sexo, ou o sexo como discurso: erótica médica e paramédica no século XVIII. In: ROUSSEAU, George; PORTER, Roy (orgs.). *Submundos do sexo no Iluminismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 66-93.
- WIESNER-HANKS, Merry E. *Women and gender in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.

Capítulo 7

**“Pena-macho”: o caso *Uma vida amorosa*
(*Confissões galantes de uma filha de Eva*)
(1909), anônimo pornográfico do jornal *O*
*Rio-Nu*¹**

Natanael Duarte de Azevedo

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O estudo sobre a literatura pornográfica que circulou nos jornais durante a *Belle Époque* brasileira auxilia no desenvolvimento de uma (re)construção da historiografia de nossa literatura que foi silenciada pela tradição, deixando à margem autores, obras e romances folhetins que tiveram um significativo papel na formação da comunidade leitora do final de Oitocentos e início de Novecentos.

1 Os romances e jornais pornográficos catalogados no projeto “História dos jornais eróticos brasileiros dos séculos XIX e XX”, financiado pela Chamada MCTIC/CNPQ Nº 28/2018 – UNIVERSAL, foram transcritos pelas alunas de iniciação científica integrantes do Laboratório de Estudos da Linguagem, Literatura e História (LANGUE). Agradeço especialmente às alunas Bianca do Carmo Pereira Brito e Maria Cristina de Miranda Cruz Araújo pela transcrição do romance folhetim aqui analisado.

Pesquisas de caráter histórico e antropológico (El Far, 2004) demonstram que livros, folhetos e páginas de periódicos que se intitulavam pornográficos, jocosos e de humor faziam circular a literatura pornográfica no cenário jornalístico e livreiro brasileiro do século XIX através de estratégias de vendas e indicações, muitas vezes, “subliminares” de obras que afrontavam a moral e os bons costumes de uma sociedade tida como conservadora e cristã. Nesse sentido, anúncios de livros, jornais, álbum de fotografias, cartas de baralho, entre outros suportes, traziam os títulos de “romances para homens”, “romance jovial”, “literatura alegre”, “romances para serem lidos com uma mão”² etc., que se apresentavam como um chamariz para uma parcela da população ávida por páginas proibidas e que provocassem uma sensação de prazer (El Far, 2004).

Para essa nossa investigação da literatura pornográfica que circulou em jornais brasileiros, consideramos a estética “pena-macho” para conceitualizar obras literárias que eram escritas por homens cisgêneros e heterossexuais que tinham como principal intuito objetificar relações sexo-afetivas entre mulheres como instrumento de preparar o corpo libertino para saciar os desejos masculinos. Nesse sentido, a estética “pena-macho” é perceptível em grandes clássicos na literatura pornográfica, em obras como *Teresa filósofa*, *Fanny Hill*, *Os serões do convento*, além de romances folhetins, como *As aventuras do Rei Pausolo* (Azevedo, 2015), e clássicos da literatura libertina do Marquês de Sade: *Justine ou Os Infortúnios da Virtude* e *A Filosofia na Alcova*. Discutiremos mais à frente a estética “pena-macho” no romance folhetim *Uma vida amorosa*

2 A expressão “romances para serem lidos com uma mão” data do século XVIII e permanece até o final de XIX, representando bem a produção literária que tinha como objetivo despertar os desejos mais íntimos do leitor. Segundo Goulemot (2000), essa expressão foi usada por Rousseau no século XVIII, em suas *Confissões*, para se referir a certos “livros perigosos”.

(*Confissões galantes de uma filha de Eva*), texto anônimo que circulou no jornal *O Rio Nu*.

Contudo, as temáticas da literatura pornográfico-erótica³ não estava circunscrita ou se voltava exclusivamente para excitação do leitor. Conforme Azevedo (2015), por meio da sátira e da alegoria, a literatura pornográfica forjava-se em belas-letas do sexo a um dado posicionamento ideológico dos editores/ autores, e revestia-se de críticas político-sociais associadas ao humor para atrair o leitor. Vale destacar que, por mais que tais obras indicassem como público-alvo o leitor masculino, elas certamente circularam pelas mãos de donzelas e esposas de fim de século, uma vez que consideramos todas as estratégias utilizadas para a concretização do ato de ler por uma determinada comunidade leitora.

Os contornos teóricos apontados acima nos permitem entender, no contexto de ascensão da imprensa no século XIX, que a pornografia assume o *status* de categoria literária “fantasma”⁴ e representação visual, uma vez que “seu significado político e cul-

3 Consideramos uma possível sinonímia entre “pornográfico” e “erótico” a partir da dificuldade clara, segundo Alexandrian (1993), de estabelecermos uma nítida diferença entre os termos: “Ninguém consegue explicar a diferença entre um e outro [pornografia e erótico]. E com razão: não há diferença. A pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres da carne; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma ideia do amor ou da vida social. Tudo o que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais” (Alexandrian, 1993, p. 8).

4 Cunhamos o conceito “fantasma” para a pornografia, considerando que, mesmo sendo elevada ao *status* de categoria a partir do século XIX por meio da ascensão da imprensa (Hunt, 1999), não se encontram nos manuais e trabalhos acadêmicos muitos estudos da história da literatura brasileira que trazem e/ou resgatam tais obras e autores que rompiam com o moralismo da época, mesmo tendo registro de que a divulgação de tal literatura é visível nos jornais dos séculos XIX e XX (Azevedo; Brito, 2021).

tural não pode ser separado de seu aparecimento como categoria de pensamento, representação e regulamentação” (Hunt, 1999, p. 11), uma vez que a “cultura impressa possibilitou às massas a obtenção de escritos e ilustrações” (Hunt, 1999, p. 13).

É pela trajetória da representação da literatura pornográfica no cenário brasileiro dos séculos XIX e XX que trazemos um recorte de nossa pesquisa⁵ para apresentar aos leitores o romance folhetim *Uma vida amorosa* (Confissões galantes de uma filha de Eva), de autoria desconhecida, que circulou no jornal *O Rio Nu*, no ano de 1909.⁶

O JORNAL *O Rio-Nu* E O ROMANCE PORNOGRÁFICO

O jornal *O Rio Nu* circulou no Brasil durante os anos de 1898 e 1916, com sede editorial na cidade do Rio de Janeiro. Durante os 18 anos de circulação bissemanal o jornal estampava em sua capa gravuras eróticas e humorísticas. Em seu primeiro ano, sob a direção de Heitor Quintanilha, Gil Moreno e Vaz Simão, com sede no Largo de São Francisco, nº 6, o jornal era composto por quatro páginas, sem imagens, mas com textos voltados para o humor por meio da pornografia.

Além das seções voltadas para discussões políticas e sociais, por meio do discurso humorístico e pornográfico, o impresso trazia seções comuns a todos os jornais, tais como: divulgação do jogo do bicho, resultados do sorteio da loteria, críticas teatrais, charadas, anúncios de produtos e serviços e programação cultural (em especial, a divulgação de peças de teatro). Antes de *O Rio Nu*, eram produzidos livros com temática pornográfica,

5 Essa pesquisa tem o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq através da Bolsa de Produtividade em Pesquisa 2 (PQ2).

6 Os números do jornal foram digitalizados pelo projeto da Hemeroteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>.

mas, de acordo com dados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, segundo pesquisas realizadas em campo, não há registros de jornais mais antigos que trouxessem em sua proposta editorial o tema da pornografia.

É importante destacar que no processo de composição e apropriação da pornografia na história da literatura brasileira devemos observar, em especial, os escritos em jornais, uma vez que literatura e jornalismo se confundiam no cenário brasileiro oitocentista.

No que concerne à feitura do periódico em relação à comunidade leitora, o jornal *O Rio Nu* apresenta em sua seção “Semana Despida” a seguinte representação dos leitores:

Desta Semana Despida deve constar o sucesso do Rio Nu. Um sucesso enorme, que veio provar o que nesta crônica se escreveu a respeito de frescura. Foi. *Homens, mulheres, velhos, moços, moças*, um delírio! *Os velhos e velhas*, então parece que descobriram neste jornal cáustico uma espécie de sequardina e não tiveram mãos a medir. Alguns velhos vi em que compraram o jornal sexta-feira à noite e no sábado pela manhã acordaram com formidáveis olheiras. Excesso de leitura fora de horas. (Semana despida, ed. 2, 1898, p. 1 – grifos nossos)⁷

Segundo *O Rio Nu*, na citação acima, o jornal se apresentava, por meio do humor, como um instrumento de excitação e masturbação, conforme podemos ver no trecho: “Os velhos e velhas, então parece que descobriram neste jornal cáustico uma espécie de sequardina⁸ e não tiveram mãos a medir” (Semana despida, 1898, p. 1). Não podemos deixar de chamar atenção ao tom

7 Optamos por fazer a atualização linguística e ortográfica para facilitar na compreensão dos textos do jornal.

8 De acordo com a definição do dicionário *Aulete OnLine*, a sequardina significa um “extrato da secreção testicular utilizada em opoterapia”, ou seja, há uma referência aos fluidos sexuais. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/sequardina#ixzz3fuu0c3qu>.

jocosos, mesmo com o caráter sexual apresentado, pois era na polêmica e no humor que o periódico provocava os seus leitores.

Com o passar dos anos, o periódico foi desenvolvendo suas técnicas de impressão e, com a chegada de novas prensas mais modernas (Sodré, 2011), *O Rio Nu* amplia a quantidade de páginas, seções e insere mais imagens no jornal. A partir do sexto ano, número 469, de 03 de janeiro de 1903, agora sob direção de J. Moraes & C., com sede na Rua da Assembleia, nº. 94, *O Rio Nu* passa a ter oito páginas, com imagens em sua capa. Nos números anteriores, as imagens vinham dispostas ao longo do jornal, mas não havia imagem como tema na capa. É bem verdade que no ano de 1903 o jornal apresenta imagens em suas capas, mas ainda em preto e branco e por meio de desenhos, ou gravuras.

Esse modelo tipográfico se mantém até a década de 1910, período de circulação do romance folhetim *Uma vida amorosa (Confissões galantes de uma filha de Eva)*. De acordo com Sodré (2011), esse período é marcado pela modernização de tipografias, além do “enriquecimento” da imprensa, juntamente com a ascensão burguesa brasileira, num período considerado a *Belle Époque* tropical.

Se por um lado a pornografia se constituiu como uma categoria no início do século XIX, uma vez que “não constituía uma categoria de literatura ou de representação visual independente e distinta antes do início do século XIX” (Hunt, 1999, p. 10), por outro lado, é no período finissecular que, com o desenvolvimento das tecnologias das prensas no Brasil, o jornal *O Rio Nu* ganha destaque, não sendo apenas um impresso efêmero no período da *Belle Époque* brasileira (Sodré, 2011).

Nesse sentido, o jornal *O Rio Nu* tomar a produção pornográfica como singular em sua composição nesse tipo de literatura nos faz pensar na pornografia de acordo com o que Goulemot (2000, p. 51) chamou de “lugar de trocas”, ou seja, é impossível conceber a literatura pornográfica como “um conjunto homo-

gêneo, fixo”, uma vez que essa se reveste de múltiplos sentidos por meio dos procedimentos criativos que são utilizados, como o diálogo com a filosofia, a política, com a crítica social etc., tomando o tempo presente de sua composição em sua particularidade. Daí o caráter heteróclito e multifacetado do jornal e a apropriação da pornografia como chamariz para provocação de sua comunidade leitora.

Assim como era de costume na miscelânea que eram os jornais, esses textos, ora políticos, ora pornográfico-humorísticos, dividiam o espaço do papel com outros gêneros, principalmente a propaganda de produtos/serviços e livros pornográficos. De acordo com o anúncio do jornal *O Rio Nu*, de 11 de janeiro de 1911, por meio da “Literatura Alegre”, o leitor pode passar “momentos com o espírito deliciado [...] e que são de lambar os beijos e chorar por mais” (Litteratura Alegre, ed. 1303, 1911, p. 4).

Vale salientar que, apesar da ampla circulação e produção de material impresso pornográfico, com textos, fotografias, charges e publicidade erótica presentes em *O Rio Nu*, a prática de produção de materiais pornográficos não era vista com “bons olhos” pela censura da época. O período de circulação do jornal, final de século XIX e início do XX, foi marcado pela censura policial e médica em torno da discussão acerca da sexualidade.

Se, por um lado, não havia uma lei explícita que punisse os responsáveis pela circulação de material pornográfico e os compradores de artefatos culturais “proibidos”, por outro lado, a censura pelo viés da moralidade era frequente, pois a influência do catolicismo português ainda era muito forte no Brasil, fato esse que marca o século XIX como o período mais “hipócrita” da história brasileira (Del Priori, 2011). De acordo com El Far (2007, p. 289): “o Código Penal Republicano (1891), por sua vez, não fazia menção explícita à produção e disseminação de obras pornográficas, limitando-se, de modo genérico, a punir possíveis atentados ao pudor e ofensas públicas”.

Por mais que não houvesse uma punição legal, a leitura de livros e jornais pornográficos era vista de forma enviesada pela sociedade de transição de século XIX–XX. Mas essa censura (se podemos chamar assim, uma vez que não houve uma investigação e punição severa) não era para todos da sociedade que consumiam os produtos pornográficos.

As “grandes vítimas” dessa comunidade leitora foram as mulheres, seja por sua exclusão do mercado editorial pornográfico ou pela objetificação de seus corpos nas obras, uma vez que os gêneros literários pornográficos eram explicitamente voltados para os homens (“leitura só para homens”, “romance para homens”, “leitura para homens”, “contos para velhos” eram expressões comumente usadas para se referir aos textos pornográficos). De acordo com El Far (2004, p. 191), “nesse variado rol de ‘livros para homens’, algumas edições procuravam explicitar seu conteúdo ‘picante’ através de títulos provocativos capazes de dispensar quaisquer explicações”.

De todo modo, mesmo as indicações de leituras tendo um protagonismo masculino, vale lembrar que essa afirmação é sobre os títulos das obras pornográficas em si, pois, como bem observou Michel de Certeau (2012), o leitor é dotado de astúcias para desviar e subverter as normas sociais em nome da prática de leitura. Nesse sentido, não temos nenhuma garantia (muito pelo contrário) de que as mulheres não usavam a astúcia de leitoras curiosas para acessarem esse tipo de literatura que circulava no cenário brasileiro de Oitocentos. Ressaltamos também que outro tipo de cerceamento do acesso à leitura das mulheres partiu das esferas religiosas e médicas, uma vez que essas instâncias de poder e controle alegavam uma “fragilidade mental” atribuída às mulheres pelos médicos e religiosos de Oitocentos, tolhendo, assim, o direito à leitura por parte do público feminino.

APRESENTAÇÃO DO ROMANCE

UMA VIDA AMOROSA (CONFISSÕES GALANTES DE UMA FILHA DE EVA)

O romance *Uma vida amorosa (Confissões galantes de uma filha de Eva)*, de autoria desconhecida, circulou no jornal *O Rio Nu*, com a sua primeira publicação em 22 de setembro 1909, na edição de número 1168, e encerrou a sua circulação na edição 1196, em 29 de dezembro de 1909. Ao todo foram 28 partes do romance folhetim pornográfico que conta as descobertas sexuais e o empoderamento do desejo da personagem protagonista: Isaura, de apelido Zazá.

A narrativa foi dividida em Preâmbulo e 12 Capítulos: “Primeiro raio de luz”, “Alguns progressos”, “O ‘casamento’ de Elisa”, “Primeiro namoro”, “A partida de Elisa”, “Parentesco providencial”, “Na Corte”, “À beira do precipício”, “Um imprevisto”, “Mau encontro”, “Em flagrante”, “A rua do Riachuelo”.



Figura 1: *Uma vida amorosa*

Fonte: *O Rio-Nu*, ed. 1168, 1909, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706736&pasta=ano%20190&pesq=&pagfis=5804>

O fato de o romance folhetim pornográfico ter circulado sem nenhuma indicação de autoria, nem mesmo através de pseudônimo, é característico do tipo de literatura pornográfica que circulava no fim do século XIX e início do XX, em meio à clandestini-

nidade e ao anonimato, pois, “para os autores, a clandestinidade supõe naturalmente o anonimato, ou o recurso a pseudônimos” (Maingueneau, 2010, p. 93).

Uma vida amorosa nos conta a história de Zazá, apelido de Isaura, a descoberta do prazer, o desejo sexual por sua prima Elisa, o amor por seu marido e a liberdade sexual com seus amantes. A narrativa assume um tom confessional, característico de obras pornográficas dos séculos XVIII e XIX, como: *Teresa filósofa ou Memórias para servir à história do Padre Dirrag e da Senhorita Éradice* (1748, Jean-Baptiste de Boyer, Marquês d'Argens); *Fanny Hill ou Memórias de uma mulher de prazer* (1749, John Cleland); *Os Serões do Convento*⁹ (1862, M. L., atribuído a José Feliciano de Castilho), *A história de cada uma: os serões do convento* (s/d, Rabelais, pseudônimo atribuído a Alfredo Gallis).

No romance folhetim *Uma vida amorosa*, Zazá, com 18 anos de idade, através de uma diegese memorialística se apresenta aos leitores como moradora de São Domingos de Niterói, residindo com seus pais. Desde criança Zazá dividiu os seus pais com sua prima Elisa, filha do irmão do pai de Zazá, que faleceu quando Elisa tinha apenas quatro anos. Órfã de mãe e após o falecimento de seu pai, Elisa passa a viver na casa dos tios, que tinham a incumbência de “logo que ela completasse dez anos, a colocasse num colégio de irmãs de caridade, de onde só deveria sair aos vinte e um anos” (*Uma vida amorosa* [...], 1909, ed. 1168, p. 3).

Zazá era uma criança muito esperta e tinha algumas instruções que lhe foram passadas por uma “austera professora alemã, que residia no Brasil dez anos antes” de seu nascimento (*Uma vida amorosa* [...], 1909, ed. 1168, p. 3), sendo considerada pelos pais como um motivo de orgulho por já ter quase completa a sua formação literária e científica ao longo dos quinze anos.

9 De acordo com Maia e Lugarinho (2018), *Os serões do convento*, atribuído a José Feliciano de Castilho, é o primeiro volume de uma série de um projeto literário.

Aos dezoito anos, ainda com um tom memorialístico na narrativa, Zazá começa a perceber as mudanças do seu corpo e a beleza de suas formas sensuais, acreditando desafiar a cobiça de quem a visse. Outra mudança percebida por Zazá tem relação com a percepção de seus desejos:

Meu sangue estuava e eu, muitas vezes, impressionada pela leitura de algum romance, sonhava acordada com o amor. [...] Um dia, porém, li uma obra pela qual fiquei sabendo que o amor era um afeto entre o homem e a mulher, e que esses dois seres ligados por um laço mais forte do que cadeias de bronze, gozavam as maiores felicidades, os maiores prazeres que é dado gozar neste mundo. Faltava-me, entretanto, a explicação dessa união; sabia, contudo, que era parte integrante dela a troca recíproca de abraços e beijos.... (*Uma vida amorosa* [...], 1909, ed. 1168, p. 3).

É perceptível que Zazá começa a experimentar o desejo sexual, principalmente, motivada pela leitura de romances que provocavam calafrios em seu corpo, além da curiosidade em compreender o que de fato poderia ocorrer nas trocas de carícias entre um homem e uma mulher: “Sabia que o homem, quando amava uma mulher e a ela se unia, dava-lhes muitos beijos na boca, nos olhos, no pescoço, no colo, nas orelhas, abraçava-a, estreitava-a nos seus braços fortes e... não sabia mais nada.” (*Uma vida amorosa* [...], 1909, ed. 1169, p. 3).

Nas férias dos festejos juninos, Zazá estava radiante, pois Elisa deixaria o convento para passar uns dias em sua casa. À noite, as duas primas se recolhem aos aposentos e começam e compartilhar conversas comezinhas, mas a curiosidade de uma novidade importante que Elisa teria para revelar fez com que Zazá antecipasse as brincadeiras para que fossem logo se deitar e, sozinhas no quarto, Elisa pudesse compartilhar a “grande novidade”. Elisa propõe que elas se dispam primeiro e que fiquem mais à vontade:

“Ficamos ambas em camisa: a de minha prima era de uma cam-braia finíssima que deixava transparecer toda a opulência de suas formas tentadoras...” (*Uma vida amorosa* [...], 1909, ed. 1169, p. 3).

Após perceber o interesse de Zazá em seu corpo, em especial nos seus seios, Elisa pede um beijo e deitando-se com a prima na cama começa a contar a novidade:

— Pois somente há três meses, quando completei os meus dezessete anos, foi que soube que no co-légio das irmãs não se aprende só o que constitui a educação intelectual, artística e religiosa...

[...]

— Vais compreender: na noite de 3 de março, dia de meus anos, estava eu no dormitório, sentada na minha cama, pronta para me despir, rezar e dormir, quando de mim se acercou uma antiga aluna do colégio, chamada Dulce, e disse-me que soror Margarida me mandava chamar e me esperava na sua cela. (*Uma vida amorosa* [...], 1909, ed. 1170, p. 3).

Elisa então revela para Zazá a experiência da iniciação da vida adulta dentro do convento. Vale destacar que o discurso pornográfico anticlerical é uma temática antiga presente desde os *fabliaux* franceses, que, por meio de uma tradição oral, narram histórias obscenas, burlescas, satíricas, que denunciavam e/ou atacavam as orgias em mosteiros e conventos. Ainda segundo El Far (2004, p. 191), “padres e freiras, representantes da palavra de Deus entre os fiéis na Terra, tornavam-se, sob a pena desses escritores, exímios sedutores e donos de uma sexualidade insaciável”. Elisa relata então para prima que foi levada por Dulce, uma aluna do colégio de freiras, para os aposentos da Irmã Superiora:

Empurrei a porta e entrei. A dona da cela estava deitada no seu leito, em camisa, e, assim que me viu, disse-me, sem se erguer: “Feche a porta por dentro e sente-se aqui”. E indicou-me a borda da cama.

Obedeci e ela então falou-me nestes termos: “Elisa, completaste hoje dezessete anos, estás uma mulher em toda a extensão da palavra, e, de agora em diante, ficas pertencendo à turma das grandes...”. Respondi apenas: “Sim, irmã”. E ela continuou: “Vais hoje ser iniciada nos mistérios do Amor, a quem todas nós rendemos culto... sem auxílio do homem, para que possamos guardar segredo absoluto sobre isso e gozar a nossa vontade. Esta noite dormirás aqui comigo, porque eu sou a encarregada da iniciação, e amanhã, a estas horas, celebraremos o teu casamento com a Dulce, aquela que te foi chamar a pouco e ficarão vocês pertencendo uma à outra enquanto se conservarem no colégio.” (*Uma vida amorosa* [...], 1909, ed. 1170, p. 3).

A dessacralização do matrimônio expressa no romance folhetim, com a união de duas mulheres em um convento, revela uma estratégia de apropriação pornográfica da literatura anticlerical, muito comum nos séculos XVIII e XIX, para reivindicar uma inversão da moralidade que estivesse a serviço da descoberta dos prazeres do corpo e da obtenção do gozo. Assim, o casamento de Elisa e Dulce é uma demonstração clara de que “espaços e objetos religiosos eram dessacralizados, pondo sob suspeição a legitimidade da Igreja, das hierarquias e do pensamento religioso” (Mendes, 2017, p. 179).

Elisa, disposta a assumir o lugar de iniciadora, constrói no imaginário de Zazá a dúvida como o caminho para o prazer. Ao perceber todo o interesse da prima em suas narrativas do convento, Elisa inicia o relato de sua experiência sexual com Soror Margarida:

A luz tênue de uma lamparina acesa aos pés de um crucifixo que descansava sobre uma mesinha a um canto da sala, pude ver que minha iniciadora tinha nos olhos um brilho não comum e quando ela se encostou em mim senti que o seu corpo escalda-

va... O resto, minha adorada prima, não se pode contar, porque não há palavras capazes de traduzir o que se passou entre nós duas: ela, agindo de acordo com a longa prática; eu, levada pelo instinto...

— Mas afinal, que foi que soror Margarida fez contigo?

— Já te disse que não se descreve: eu vou fazer o papel dela e tu farás o meu, queres?

— Quero!

[...] E eu fiquei sabendo, praticamente, o que se passou na cela de soror Margarida no dia da iniciação de minha prima....

Quando despertamos no dia seguinte, senti uma grande moleza no corpo, uma preguiça enorme, um desejo louco de ficar ainda deitada... Mas eram já nove horas e minha mãe, pela segunda vez, viera bater à porta do nosso quarto. Despertei Elisa e pedi-lhe que renovasse a cena da véspera...

— Não! Exclamou ela, isso não vai assim... Demais, é preciso que conheças outros segredos...

— Pois ainda há mais?

— Há, sim, e melhores... Estás ainda muito inocente, mas eu me encarrego de te preparar...

— Achas então que, apesar do que me ensinaste ontem, nada sei sobre os mistérios do Amor?

— Qual! O que te ensinei representa apenas o primeiro raio de luz nas trevas da tua ignorância! Ainda falta muito para que a claridade seja completa!... (Uma vida amorosa [...], 1909, ed. 1171, p. 3).

O mistério em torno da iniciação sexual de Elisa, bem como a curiosidade de Zazá em sentir no próprio corpo as descobertas do prazer, revelam uma temática pornográfica anticlerical comum aos séculos XVIII e XIX: a relação sexo-afetiva entre mulheres cisgêneras, descritas pela pena de um homem cisgênero.

Aqui cabe ressaltar que nunca se tratou de uma ode à liberdade sexual feminina, mas única e exclusivamente uma “pena-macho”, que via na objetificação do corpo feminino e suas aventuras sexuais com outras mulheres¹⁰ pela ótica voyeurística como instrumento de prazer para os leitores, bem como o vislumbre do lucro comercial com temas que chamassem a atenção da comunidade leitora. Destacamos, ainda, que uma estratégia do mercado jornalístico era atrair seus leitores com a impressão de imagens ao longo de suas páginas e/ou, principalmente, relacionando-as aos romances folhetins, como podemos verificar na imagem abaixo:



Figura 2: Descobertas de Zazá

Fonte: *O Rio-Nu*, ed. 1172, 1909, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706736&pasta=ano%20190&pesq=&pagfis=5836>.

- 10 Vale destacar que o foco de nosso estudo não está na relação homoafetiva lésbica presente na literatura. Essa reificação de narrativas que tomam mulheres como parceiras sexuais servem de objeto de pesquisa para diversos autores que vão observar a construção das subjetividades nos textos literários, principalmente pela ótica dos estudos de gênero e sexualidade. Contudo esse não é o foco de nossa pesquisa. Buscamos em nosso texto discutir a estética “pena-macho” e a (re)construção de uma historiografia da literatura por meio de fontes silenciadas pelo cânone literário, além de trabalhar em prol do preenchimento da lacuna de uma historiografia da literatura mais ampla no cenário brasileiro. Para uma discussão mais ampla acerca do corpo lésbico na literatura, conferir DeJean (1989), Chaperon (2007) e Curopos (2016, 2019).

A partir do ritual de iniciação de Zazá, Elisa continua com sua narrativa memorialística sobre suas descobertas no convento. Cabe nesse momento de nosso capítulo apresentar um resumo da narrativa de Elisa, a separação de sua prima, o casamento de Zazá e sua liberdade sexual.

Depois da primeira noite de carícias entre as primas, Elisa revela para Zazá como tinham lhe chamado a atenção as formas do corpo de Soror Margarida, revestido de uma carne “alva como o leite e macia como um veludo” (*Uma vida amorosa* [...], 1909, ed. 1173, p. 3) e como havia se estremecido ao pousar “os lábios quentes na curva dos seios” (*Uma vida amorosa* [...], 1909, ed. 1173, p. 3).

Soror Margarida tinha no convento o papel de iniciadora dos desejos e era a responsável por organizar os casamentos entre as alunas que já tinham se tornado “mulheres”. Como parte do ritual, Elisa se pôs, ao cair da noite, na cela de Soror Margarida e percebeu que ali se encontravam todas as alunas e irmãs que já haviam passado pela iniciação e, conseqüentemente, já estavam casadas entre si. O grupo segue em direção à cela de Dulce, uma jovem viúva¹¹ que tinha levado Elisa pela primeira vez aos aposentos de Soror Margarida, a quem a Irmã Superiora fez elogios e toma-a como “sua boa amiga”. Após uma “rápida preleção dos deveres conjugais” (*Uma vida amorosa* [...], 1909, ed. 1173, p. 3), Soror Margarida declarou as jovens alunas casadas e o grupo presente na cerimônia fez um semicírculo, enquanto as novas esposas se despiam para demonstrarem à plateia que Elisa tinha aprendido a lição que Soror Margarida lhe havia ensinado.

Atenta às memórias de sua prima, Zazá passa a questionar Elisa se essa cerimônia de casamento permite que duas alunas durmam juntas e não pensem em futuras relações com homens? Elisa de forma rápida responde Zazá em defesa da comunidade religiosa: “— Não vê que a mulher que se habitua ao que nós nos

11 No romance, Dulce é descrita como viúva há cinco meses porque sua ex-esposa teria saído do colégio de freiras.

habitamos vota horror aos homens? [...] — E daí... não se casam, ficam solteiras, professam e os bens que porventura possuam passam a pertencer à comunidade..." (*Uma vida amorosa* [...], 1909, ed. 1174, p. 3).

As partes do romance folhetim que até então se seguiam induziam o leitor a acreditar que Zazá, por fim, iria se entregar aos desejos das relações sexuais com sua prima Elisa. Mas num *plot twist*¹², que provoca a ruptura da relação das primas, Zazá não aceita a condição de ficar sem conhecer o amor e o corpo de um homem. Passa então a ignorar Elisa em sua casa e, em um certo domingo, na Igreja, Zazá encontra "encostado a uma coluna que me ficava fronteira, um rapaz elegante, alto, robusto, de pequeno bigode preto, olhar penetrante..." (*Uma vida amorosa* [...], 1909, ed. 1175, p. 3). O jovem era Ernesto, aparentado de uma família muito próxima dos pais de Zazá.

O relacionamento com Ernesto tornando-se passível de aprovação dos pais e a recusa ao discurso anti-homens da prima Elisa fazem com que Zazá cada vez mais se distancie da prima, a ponto de os pais perceberem que havia ocorrido uma briga entre elas. Elisa, decepcionada com a prima, retorna ao convento, e Zazá elabora com Ernesto uma estratégia de aproximá-lo da mãe, que ajudaria a convencer o seu pai a aceitar o namoro dos dois.

A relação de Zazá e Elisa se encerra no capítulo V do romance folhetim, objeto de nossa análise no capítulo desse livro. Ao longo dos demais sete capítulos, a história se volta para o casamento de Elisa com Ernesto e a mudança do casal para cidade do Rio de Janeiro. Na capital, depois de um curto tempo de casada, Zazá percebe que a sua beleza chamava a atenção de outros homens: "Não deixei de sentir lisonjeada a minha vaidade de mulher bonita, mas não dei a entender ao meu conquistador que tinha

12 *Plot twist* é uma expressão inglesa utilizada para designar um acontecimento inesperado que muda os rumos da trama, uma reviravolta.

percebido as suas manobras” (*Uma vida amorosa* [...], 1909, ed. 1180, p. 3). O conquistador era Arnaldo, filho único de um rico negociante de café e amigo de Ernesto.

Zazá e Arnaldo se entregam aos desejos que despertam na jovem esposa o sentimento de aborrecimento com a situação de casada: “Eu amava aquele rapaz e as suas palavras de desprezo mais me despertaram o capricho de fazê-lo meu amante! [...] Queria variar, queria experimentar o amor daquele homem” (*Uma vida amorosa* [...], 1909, ed. 1182 p. 3). Após dois meses de prazeres com o amante, Zazá se sente entediada com o relacionamento extraconjugal e decide investir em uma nova conquista: um jovem estudante de medicina, Octavio, que havia sido apresentado a Zazá e Ernesto pelo padrinho, um velhote amigo de seu esposo.

Arnaldo descobre o mais novo amante de Zazá e chantageia a jovem para que acabe o romance com o estudante. Com medo da exposição e do que Ernesto poderia fazer com ela, Zazá termina o relacionamento com Octavio, e novamente cede às investidas de Arnaldo. Porém, ela não imagina que Octavio descobre o caso dela com Arnaldo, e num rompante de ciúmes denuncia as traições de Zazá para Ernesto.

Por fim, abandonada por Ernesto, Arnaldo e Octavio, que não tinha condições de sustentá-la, Zazá decide ser dona de sua vida e mestra de seus desejos. Ao reencontrar Arnaldo na rua do Riachuelo, Zazá anuncia a sua decisão:

– Agora que vê que não preciso do seu auxílio, é que vem com esse plano de oferecimentos.

– Creio que teres a casa mobiliada e algum dinheiro na carteira não é o suficiente para viveres desafogadamente...

– O resto virá depois... Sou moça, bonita, prendada, sei cativar os homens, e o dinheiro nunca me faltará.

– É uma vida de devassidão, que vai passar, não é verdade?

– Propriamente devassidão não é. Vou comerciar com a minha beleza, com os meus encantos...

– E não receias o que hão de dizer os teus parentes, os teus conhecidos?

– Já não conheço nem uns nem outros. Sou independente e agirei da forma que julgar mais acertada. O que eu não compreendo, porém, é esse interrogatório a que me está submetendo e cujo fim ignoro.

(*Uma vida amorosa* [...], 1909, ed. 1191, p. 3).

Zazá decide por sua “liberdade”, mas o preço era alto: viveria na dependência da benfeitoria de um velho amigo de Ernesto, o Gonçalves, por quem não tinha nenhum tesão e considerava-o feio, mal-encarado, mas muito rico. Sentia-se na obrigação de “fazer o sacrifício de aturá-lo três vezes por semana, em dias incertos” (*Uma vida amorosa* [...], 1909, ed. 1193, p. 3). Zazá passa a encontrar Octavio escondida para satisfazer os seus desejos, enquanto o Gonçalves pagava as suas contas. Passado um tempo, Gonçalves anuncia que estava falido e que não mais poderia mantê-la. Zazá passa então a “rebocar” muitos outros homens para sua casa, até que conhece num baile um homem muito rico, chamado William, um velhote conservado que estava disposto a dividir sua fortuna com Zazá, que passou a ter “uma vida de princesa: dinheiro, joias, carro, vestidos custosos, tudo eu obtinha a um simples aceno. O velho estava seriamente apaixonado por mim e creio que foi essa paixão que o matou” (*Uma vida amorosa* [...], 1909, ed. 1196, p. 3).

Com a morte de William, Zazá é declarada sua herdeira universal. De posse da fortuna, a jovem viaja pela Europa, acompanhada de um dos empregados do falecido, que a satisfazia durante a doença e após a morte de William. Depois de anos viajando pelo antigo continente, Zazá retorna ao Rio de Janeiro e, já com cinquenta e oito anos, descobre que os pais haviam falecido e que sua prima Elisa “se fizera irmã de caridade e que foi servir num hospital, onde um estudante de medicina, que lá servia de interno,

se encarregou de provar que os homens não são tão imprestáveis como ela julgava..." (*Uma vida amorosa* [...], 1909, ed. 1196, p. 3).

A "PENA-MACHO", A INICIAÇÃO SEXUAL ENTRE MULHERES E A BISSEXUALIDADE COMO INSTRUMENTO DE PRAZER DOS HOMENS HETEROSSEXUAIS

A escrita literária sobre a descoberta sexual entre duas mulheres sempre foi um mote que pairou sobre a literatura pornográfica dos séculos XVIII e XIX. No Brasil, temos um exemplo clássico que permanece nos manuais de ensino de literatura, por mais que não seja interpretado como um romance pornográfico: *O cortiço*, escrito em 1890 por Aluísio Azevedo. Por mais que não fosse a trama central da narrativa, a representação do corpo lésbico com as personagens Pombinha e Leónie caracteriza bem um estereótipo de relação afetivo-sexual lésbico, no qual a Pombinha é representada pela "pobre órfã, pura e carola, que se vê cercada dos agrados e carinhos maliciosos da madrinha Leónie", a prostituta (Bastos, 2020, p. 58).

Em *O cortiço*, conforme Bastos (2020), Leónie carrega na construção da personagem características que são recorrentes em outros romances, como os já citados nesse capítulo, bem como no romance principal aqui analisado, *Uma Vida Amorosa*. Leónie, a madrinha prostituta, é mais velha e experiente (por mais que seja descrita como uma jovem senhorita), bonita e dotada de um poder de sedução. Seu intuito, até certo ponto bem próximo ao objetivo da prima Elisa, era iniciar Pombinha nos jogos de prazer. A diferença entre as duas personagens mais experientes é que Leónie seduz Pombinha para depois transformá-la em uma nova prostituta, após a relação sexual lésbica ser concretizada, enquanto Elisa pretendia que Zazá seguisse o seu caminho de encontrar o amor e o prazer nos braços de outra mulher.

Pombinha, por sua vez, é representada pela inocência, beleza juvenil e pela pureza virginal (Bastos, 2020), assim como Zazá. A diferença entre as personagens é que Zazá não é assim tão ino-

cente, e a prostituição no romance *Uma Vida Amorosa* não é um fardo, mas o meio pelo qual Zazá poderia experimentar toda a liberdade sexual com que sempre sonhara e poder se entregar aos mais distintos corpos masculinos. Se Leónie buscava com a relação lésbica levar Pombinha ao mundo da prostituição, Elisa tinha um objetivo muito mais fiel aos seus desejos, que era a liberdade de construir uma relação apenas entre mulheres, e o corpo masculino era visto como uma mácula na felicidade feminina.

Não queremos aqui indicar que o romance folhetim *Uma Vida Amorosa* foi produzido com o objetivo de se tornar um manifesto sexual lésbico. Muito pelo contrário, pois afinal não podemos esquecer de que se trata de uma obra escrita, muito provavelmente, por um homem heterossexual. É um caso bem emblemático do que aqui conceituamos como estética “pena-macho”, uma vez que toda a ideologia lesbiana defendida por Elisa é um discurso fundamentado no anticlericalismo, levando o leitor a entender que a repulsa pelos homens estava pautada na conservação dos bens econômicos para enriquecimento da Igreja:

— Não vê que a mulher que se habitua ao que nós nos habituamos vota horror aos homens?

— E daí?

— E daí... *não se casam, ficam solteiras, professam e os bens que porventura possuam passam a pertencer à comunidade...* (Uma vida amorosa [...], 1909, ed. 1174, p. 3 – grifos nosso).

Como podemos verificar no excerto do romance, a representação do amor lésbico não se sustentava pelo afeto ou desejo, mas ancorava-se em interesses maiores da comunidade do convento. Nesse sentido, a relação sexual-afetiva entre Elisa e a prima é rompida pela discordância de Zazá em resumir sua vida sexual aos encontros com mulheres. Zazá até sentiu prazer nas experiências com Elisa, mas seu principal objetivo era co-

nhecer as “artimanhas” do corpo e poder experimentá-las com algum homem.

— Pois eu... Elisa, não quero mais saber dessas coisas...

— Por quê? Dar-se-á caso que já tenhas de olho algum sujeitinho de bigode retorcido?

— Por enquanto, não; mas desejo ter.

— Tola! Hás de te arrepender disso!

— Seja como for quero experimentar o amor do homem e tenho fé em que me hei de dar bem...
(*Uma vida amorosa* [...], 1909, ed. 1174, p. 3)

Podemos até perceber na postura de Zazá que ela não sente repulsa pelo sexo feminino, mas se coloca no lugar de sujeito desejante de experiências plurais.¹³ Nesse sentido, Zazá se encontra em um impasse entre a curiosidade do que pode aprender com Elisa e a imposição de dedicar-se exclusivamente às relações afetivo-sexuais com outra mulher. Vemos nessa posição ambígua “uma prática que recusa as fórmulas restritivas que definem o gênero segundo categorias binárias”.¹⁴

A primeira metade do romance *Uma Vida Amorosa* é dedicada a uma relação afetivo-sexual bissexual, uma vez que Zazá demonstra extasiar-se com cenas de sexo entre mulheres, mas não descarta sob nenhuma hipótese as experiências com homens,

13 Vale salientar que essa experiência plural de Zazá pode ser lida como bissexual nesse momento da narrativa. Segundo Giddens (1993, p. 203), “a bissexualidade é mais difícil de ser entendida porque parece ser uma mistura de homo e heterossexualidade, comprovando a teoria maior de que a orientação sexual pode se manifestar por vários caminhos e que existe mais de uma possibilidade de relacionamentos afetivo-sexuais”.

14 Tradução livre de: “a practice that refuses the restrictive formulas that define gender according to binary categories” (Pramaggiore, 1996, p. 3)

como podemos verificar no trecho em que Zazá fala da coleção de figuras de Elisa:

Ela abriu a mala que trouxera do colégio e do fundo retirou uma caixinha de madeira, cuja fechadura abriu com uma chavinha que trazia sempre presa a um cordão que lhe pendia do pescoço. Retirou da caixa um envelope e deste uma dúzia de fotografias; era uma coleção obscena em que só figuravam mulheres... Extasiei-me diante daqueles grupos que em diferentes posições patenteavam a luxúria mais bestial que se pode imaginar! (Uma vida amorosa [...], 1909, ed. 1175, p. 6)

Podemos afirmar que a bissexualidade de Zazá é explorada até a primeira metade do romance, uma vez que ela se dedica aos desejos descobertos com Elisa, nas narrativas eróticas entre mulheres, fotografias obscenas e nas noites em que experimentou o corpo de sua prima. A segunda metade do romance é marcada pela ruptura de Zazá e Elisa, os planos para conquistar Ernesto e, em seguida, o casamento e as traições com outros homens. Aqui concordamos com Cavalcanti (2007), no que diz respeito à bissexualidade como uma relação afetivo-sexual de pessoas que desejam ambos os sexos em, também, momentos distintos de sua vida:

Bissexuais são pessoas que, potencialmente, desejam e relacionam-se emocional e/ou sexualmente com outras pessoas de ambos os sexos, em um mesmo momento da vida ou em distintas fases de sua história individual. Considerar o desejo afetivo não significa englobar, entre práticas bissexuais, relações de amizade, intimidade ou parentesco, mas indivíduos que se sentem atraídos por ambos os sexos e que enxergam nisso a possibilidade de realização desse desejo, onde sentimentos e práticas se misturam (Cavalcanti, 2007, p. 16).

A configuração dos desejos fluidos e plurais de Zazá no romance folhetim, representados num primeiro momento pelo desejo insaciável pelas descobertas com a prima Elisa e depois pela repulsa e total entrega às relações afetivo-sexuais com diversos homens, revela bem a prática da escrita “pena-macho”: as belas letras do sexo representando corpos femininos, jovens, belos, seus desejos e descobertas, para depois colocá-los em prática a serviço da lascívia masculina heterossexual.

Hoje estou com cinquenta e oito anos e tenho *ainda por companheiro o fiel Vicente, que — ai de mim! — há já alguns anos está impossibilitado de me fazer recordar os tempos idos...*

De Ernesto e Arnaldo nunca mais soube notícias. Minha mãe morreu durante a minha viagem e meu pai pouco mais durou. *Octavio apareceu-me, há uns pares de anos, já envelhecido, mas não inválido, o que provou uma noite em que dormiu lá em casa.*

De minha prima Elisa soube que se fizera irmã de caridade e que foi servir num hospital, onde um estudante de medicina, que lá servia de interno, *se encarregou de provar que os homens não são tão imprestáveis como ela julgava... (Uma vida amorosa [...], 1909, ed. 1196, p. 3 – grifos nosso)*

Percebemos, portanto, na estética “pena-macho”, a cultura da objetificação dos corpos e das relações afetivo-sexuais de e entre mulheres, consideradas aceitáveis e em situação de normalidade, desde que não representassem transgressões e/ou apresentassem um final infeliz.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa pesquisa, buscamos resgatar e/ou restaurar uma parte da literatura brasileira que foi silenciada por sua temática sexual e por ter circulado em jornais entre o fim do século XIX e

início do século XX, período importante no desenvolvimento da imprensa nacional e conhecido como a *Belle Époque* brasileira.

A escolha do jornal *O Rio Nu* se deu pela longevidade, por se tratar de um jornal pornográfico que sobreviveu durante 18 anos, colocando-se sempre no embate contra os moralistas e com um papel crítico-político relevante num período de transição da Monarquia para Nova República, instituída através de um golpe militar no Brasil.

Para esta exposição, optamos por transcrever e apresentar o romance folhetim *Uma vida amorosa* (*Confissões galantes de uma filha de Eva*), de autoria desconhecida, prática comum nos jornais do século XIX, quando se tratava da circulação de literatura pornográfica. Em *Uma vida amorosa*, podemos acompanhar as descobertas do prazer de Zazá com a sua prima Elisa e, em seguida, as aventuras sexuais da protagonista com vários homens, até o seu envelhecimento (para época – Zazá encerra suas memórias no romance aos 58 anos de idade).

Por mais que o referido romance não tenha a sua autoria explicitada, percebemos muitas semelhanças com narrativas de cunho sexual que circularam desde o século XVIII e que traziam em sua temática principal a iniciação sexual através de relações afetivo-sexuais entre mulheres, que depois se libertavam sexualmente para obtenção do prazer e do gozo em relações heterossexuais. A essa estética empreendida nos romances cunhamos o conceito de “pena-macho”, por se tratar de uma prática de objetivação e ficcionalização de relações afetivo-sexuais lésbicas ou bissexuais, exclusivamente, para atrair os leitores por meio da fetichização das relações sexuais entre duas mulheres.

A estética “pena-macho”, em um primeiro momento, tem como característica a exaltação da sexualidade feminina, quase como um manifesto de libertação sexual, descrevendo os detalhes das descobertas do prazer e depois desemboca nas cenas de lascívia com personagens masculinos. Percebemos no romance *Uma vida amorosa* exatamente essa tônica, na qual Zazá, com todo o

seu empenho em aprender com as confissões de sua prima Elisa as descobertas do prazer, entrega-se em cenas de iniciação sexual. As personagens são tomadas pelo êxtase do sexo, mas quando Elisa impõe que a felicidade estava na prática de relações lésbicas, pois aos homens deviam sentir horror, Zazá reluta e, contrariada, se afasta de sua prima, investindo num relacionamento heterossexual com Ernesto. Pois bem, interessa aos leitores o fetiche na imagem de duas mulheres no ato sexual, mas elas não devem se corromper, entregando-se à transgressão da homossexualidade.

É notório que a divisão do romance em dois momentos – as descobertas sexuais em relações lésbicas; depois as experiências com diversos amantes homens e a vida na prostituição – servia de instrumento para excitação do leitor, em especial, o público masculino, que tanto consumia a literatura pornográfica em geral, mas que se deleitava com narrativas de jovens donzelas iniciadas sexualmente por mulheres mais experientes.

Destacamos a forte presença no romance folhetim das discussões anticlericais, que tomavam o cenário eclesiástico como espaço para cenas obscenas entre freiras e alunas do convento. A objetificação do corpo feminino, servindo de crítica à Igreja, trazia à tona desejos impudicos que não deveriam se concretizar na sociedade, mas a sua representação na literatura excitava os leitores que eram defensores da moral e dos bons costumes. O jornal pornográfico, através de seus romances, contos, fotografias, charges etc., exercia no imaginário masculino o lugar de permissividade e obtenção do prazer.

É certo que “inúmeras obras de ficção posteriores do fim do século XVIII, de modo semelhante, mostravam a sedução, a prostituição e o final infeliz de jovens virgens inocentes” (Dabhoiwala, 2013, p. 245). Assim, Zazá não goza mais de sua juventude e da vivacidade de seus amantes, e Elisa acaba por se render aos homens, o que tanto relutava, por temer ser escravizada e abandonada quando ficasse velha e feia.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRIAN, (Sarane). *História da literatura erótica*. ed 2. Trad. Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- AZEVEDO, Natanael Duarte de. *Trajetórias pornográficas: O Riso pronto para o ataque, uma história dos jornais eróticos brasileiros*. 2015. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.
- AZEVEDO, Natanael Duarte de. Pelo buraco da fechadura: autores e obras da literatura pornográfica luso-brasileiros (1890-1912). *Soletas*, n. 34, jul. 2017, p. 353-375.
- AZEVEDO, Natanael Duarte de; BRITO, Bianca do Carmo Pereira. O jornal pornográfico do século XIX: o flerte entre *A Vingança de um Sapateiro* e o Naturalismo. *Miscelânea*, Assis, v. 29, jan.-jun. 2021, p. 321-343.
- BASTOS, Marta Maria. A representação do corpo lésbico ou bissexual na literatura brasileira. *Mediação*, Pires do Rio/GO, v. 15, n. 2, jul.-dez. 2020, p. 57-67.
- CAVALCANTI, Camila Dias. *Visíveis e invisíveis: identidade e práticas bissexuais*. 2007. 112 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2007.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. ed 19. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2012.
- CHAPERON, Sylvie. *Les origines de la sexologie: 1850-1900*. Paris: Éditions Louis Audibert, 2007.
- CUROPOS, Fernando. *L'Émergence de l'homosexualité dans la littéra-*

- ture portugaise (1875-1915)*. Paris: L'Harmattan, 2016.
- CUROPOS, Fernando. *Versos fanchonos, prosa fressureira*. Lisboa: Index, 2019.
- DABHOIWALA, Faramerz. *As origens do sexo: uma história da primeira revolução sexual*. Trad. Rafael Mantovani. São Paulo: Globo, 2013.
- DEJEAN, Joan. *Fictions of Sapho: 1546-1937*. Chicago: The Chicago University Press, 1989.
- DEL PRIORI, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de Sensação: Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- EL FAR, Alessandra. "Crítica social e idéias médicas nos excessos do desejo: uma análise dos "romances para homens" de finais do século XIX e início do XX". In: *Cadernos Pagu*, n. 28, jan-jun, 2007, p. 285-312.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da identidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da USP, 1993.
- GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se lêem com uma só mão*. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.
- HUNT, Lynn. *A Invenção da Pornografia: Obscenidade e as Origens da Modernidade*. São Paulo: Hedra, 1999.
- LITTERATURA ALEGRE. *O Rio Nu*, Rio de Janeiro, anno XIV, n. 1303, 11 jan. 1911, p. 4.
- MAIA, Helder Thiago; LUGARINHO, M. Prefácio: Litera(mão): Os

serões do convento de José Feliciano de Castilho. In: CASTILHO, José Feliciano de (pseudônimo M. L.). *Os serões do convento*. Lisboa: INDEX ebooks, 2018 [1862].

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MENDES, L. Livros para homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. *Cadernos do Instituto de Letras*, Porto Alegre, n. 53, 2017, p. 173-191.

PRAMAGGIORE, Maria. Bi-introduction I: epistemologies of the fence. In: HALL, D. E.; PRAMAGGIORE, M. (Ed.). In: *Representing bisexualities — Subjects and cultures of fluid desire*. London: New York University Press, 1996, p. 1-7.

SEMANA DESPIDA. *O Rio Nu*, Rio de Janeiro, anno 1, n. 2, 21 mai. 1898, p. 1.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: INTERCOM; Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011.

UMA VIDA AMOROSA, Confissões galantes de uma filha de Eva. *O Rio Nu*, Rio de Janeiro, anno XII, n. 1168-1196, 1909.

Capítulo 8

Sexualidades dissidentes e o cotidiano carioca em *A cabeça do Carvalho: novela de arroxó* (1911)

Erika Cardoso

PRELIMINARES

Em 22 de julho de 1911 o jornal carioca *O Rio Nu* anunciou que se encontrava à venda o “colossal romance” *A cabeça do Carvalho: novela de arroxó*. Com 148 páginas e seis ilustrações “sugestivas como o diabo”, a obra, editada pelo próprio periódico, descrevia as peripécias sexuais de diversos personagens que recorriam aos serviços de Jurumenha Carvalho, um alcoviteiro profissional. Ambientado no Rio de Janeiro da primeira década do século XX, o enredo era povoado por esposas adúlteras, maridos traídos, *smarts* sedutores, homossexuais e outros dissidentes sexuais.¹ Os desejos e práticas desses personagens, embora fossem condenados pelos

1 Como sugeriu Rubin Gayle (1984, p. 281), as *sexualidades dissidentes* são aquelas que se situam fora do “círculo encantado” das práticas sexuais legitimadas pelos discursos morais predominantes, como por exemplo as que não são heterossexuais, não são reprodutivas e não se restringem à esfera do casamento.

discursos médicos e morais amplamente difundidos no Brasil da virada do século, alimentavam o noticiário da cidade e serviam de mote para um nicho literário que, desde 1880, vinha se tornando mais visível no espaço público: as “leituras para homens”. Assim eram conhecidas as narrativas que abordavam de maneira mais ou menos explícita a temática sexual, sendo por isso consideradas pornográficas por amplos setores da sociedade brasileira entre os séculos XIX e XX.²

Da imensa maioria de “leituras para homens” anunciadas nos jornais brasileiros desde 1880, nos resta pouco mais que o título, com sorte acompanhado de uma breve descrição do livreiro, alardeando os efeitos prometidos. Nesse sentido, *A cabeça do Carvalho* já se revelaria uma fonte preciosa simplesmente por ter sobrevivido ao tempo e estar disponível para consulta em uma instituição pública.³ Mas o livro também foi publicado pelo mais ilustre e longo “jornal alegre”⁴ do período, *O Rio Nu*, que se notabilizou por noticiar – ainda que de maneira jocosa e nem sempre fidedigna – o submundo do prazer carioca. Bem ao estilo do jornal, o enredo de *A Cabeça do Carvalho* traz histórias ambientadas no Rio de Janeiro e alguns de seus personagens foram inspirados em pessoas que de fato existiram e circularam pela cidade durante

2 Muitas controvérsias marcam o debate em torno das definições de “pornografia”. Motivada pelas reflexões elaboradas por autores como Walter Kendrick (1995) e Bernard Arcand (1993), entre outros, entendo como “pornográficos” os materiais, discursos e comportamentos que, por terem ultrapassado a fronteira do moralmente tolerável em determinada época e lugar, foram percebidos como tal. Nesse sentido, o que entendo como “pornografia” seria a relação entre um conteúdo e seu contexto (Cardoso, 2019).

3 Um exemplar está disponível e pode ser consultado no setor de Obras Raras da Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

4 Assim era conhecido, no Brasil, um gênero periódico que se popularizou entre os séculos XIX e XX por abordar temas relacionados à sexualidade com humor.

a primeira década do século XX, o que nos oferece a oportunidade de refletir sobre determinados estereótipos e fantasias que povoavam o imaginário sexual da *Belle Époque* brasileira.⁵

Nas páginas seguintes, proponho discutir alguns dos estereótipos presentes na narrativa. O romance põe em cena sexualidades dissidentes, condenadas pela moralidade burguesa dominante, e ao fazer isso apresenta ao público leitor modos alternativos de viver e experimentar a sexualidade. Esse é um aspecto importante da literatura dita pornográfica, especialmente a que foi produzida em contextos de expressiva repressão moral, como é o caso do Brasil no começo do século XX, onde os discursos médicos e legais reduziam à patologia expressões sexuais que escapassem ao leito conjugal heterossexual. Ao fazer isso, contudo, nem sempre os autores evitaram reproduzir alguns dos estigmas que a moralidade dominante associava às dissidências sexuais. É justamente esse aspecto que proponho abordar nesse capítulo. Longe de pretender negar ou diminuir o caráter transgressor das leituras para homens ou sua importância – tanto histórica quanto no contexto em que foram produzidas – para a visibilidade de sujeitos e práticas dissidentes, o que tenciono é demonstrar a complexidade e as múltiplas reflexões que esse tipo de literatura pode suscitar.

5 A historiografia aponta diferentes marcos cronológicos para o período designado *belle époque* no Brasil, mas, de uma maneira geral, ele costuma ser localizado entre 1870 e 1922. Sobre o conceito de *belle époque* em si, é importante considerarmos as reflexões elaboradas por Dominique Kalifa (2016, p. 119) a respeito da experiência francesa, que deu origem ao termo. O autor problematiza as imagens de progresso e prosperidade que o cronônimo evoca, ressaltando as ambiguidades, conflitos e desigualdades que marcaram o período a que ele se refere. No caso brasileiro, os limites e tensões dos projetos modernizantes e europeizantes foram também questionados, em trabalhos que evidenciam as sociabilidades, resistências e rebeldias dos grupos sociais indesejáveis ao modelo de nação almejado pelas elites (Cf. Chalhoub, 1996 e Carvalho, 1987).

Nesse sentido, interessa-me, por um lado, discutir o modo como o adultério feminino e a homossexualidade foram representados em *A Cabeça do Carvalho*, relacionando os personagens e suas práticas com a ambiência moral do período em que a trama foi concebida. Por outro lado, parece-me igualmente relevante refletir sobre como a narrativa explora a verossimilhança, trazendo a cidade do Rio de Janeiro e alguns de seus personagens de carne e osso para trama, assim como as tensões de uma sociedade atravessada por hierarquias raciais e de classe. Antes, porém, vamos situar a publicação de *A cabeça do Carvalho* – assim como o próprio *O Rio Nu* – no contexto mais amplo de popularização das “leituras para homens” no Brasil.

“OS LIVROS SUJOS BROTAM COMO COGUMELOS”:

PORNOGRAFIA E CULTURA IMPRESSA NO RIO DE JANEIRO

Em 1883, o articulista Alter da *Revista Ilustrada* lamentava que “os livros sujos” estivessem brotando “como cogumelos” no Rio de Janeiro (Alter, 1883, p.3). A percepção de que a “biblioteca imunda”, expressão usada no título deste livro, crescia a cada dia não era exagerada: textos e imagens abordando a sexualidade de maneira mais ou menos explícita vinham se tornando mais visíveis no espaço público brasileiro desde 1880 (Mendes, 2016). Embora essas obras fossem geralmente anunciadas nos jornais como “livros” ou “leituras para homens”, seus detratores – como Alter – costumavam se referir a elas como livros sujos, imorais ou pornográficos – este último, um termo que também começava a ser empregado na imprensa nacional por volta desse período, abarcando sentidos bastante variados (Cardoso, 2019, p. 34). No meio editorial, seu uso incluía uma gama diversificada de narrativas, que ia desde publicações anônimas com descrições inequívocas do ato e dos órgãos sexuais, até enredos que traziam “descrições pouco sutis, namoros proibidos, menções de relações adúlteras ou prazeres

que deveriam, em nome dos bons costumes, ter sido reprimidos ou mesmo interrompidos” (El Far 2004, p. 194).

Assim como ocorreu em outras partes do mundo, o fenômeno de popularização de textos e imagens percebidos como pornográficos – e o da própria pornografia, enquanto categoria classificativa – se inscreve em um contexto mais amplo, marcado por profundas transformações de ordem econômica, política e cultural que resultaram dos processos de industrialização no continente europeu, entre os séculos XIX e XX. No Brasil, esse fluxo intenso de mudanças se fez sentir em diversos âmbitos da vida social, alterando os hábitos, modos de vida, práticas de produção e consumo, o que se deu de maneira especialmente intensa na então capital federal, o Rio de Janeiro (Sevcenko, 1998, p.7; 14). Centro político e cultural do país, o Rio era cidade mais populosa, com as menores taxas de analfabetismo e o alvo privilegiado do afã modernizador das classes dirigentes, cujo corolário foram as reformas urbanas empreendidas pelo prefeito Francisco Pereira Passos a partir de 1903.⁶

A marcha rumo ao que se entendia como progresso definiu também importantes mudanças no comportamento social do carioca, que desejando harmonizar-se com os hábitos europeus, frequentava cada vez mais os espaços públicos em busca de lazer, estabelecendo com a cidade uma nova relação, marcada pela “vocação do prazer” (Araújo, 1993, p. 35). No lastro destas transformações, surgiu e se intensificou na capital – e em outras grandes cidades, como São Paulo – um circuito de entretenimento voltado para o prazer carnal: não apenas as “leituras para homens” se tornaram mais visíveis no espaço público das grandes cidades, mas também cabarés, peças teatrais e cinematógrafos licenciosos, além da própria prostituição (Rago, 1991, p. 90).

6 As reformas urbanas empreendidas durante o mandato do prefeito Pereira Passos são tema de inúmeros trabalhos historiográficos. Cf. Carvalho, 1987; Chalhoub, 1996; Zaluar e Alvito, 1998; Rocha, 1995; Pereira, 1992.

A princípio, a maioria dos “livros para homens” oferecidos no Brasil era de autoria portuguesa ou traduções lusas de clássicos franceses e ingleses, mas pouco a pouco se desenvolveu uma produção nacional, que incluía periódicos e livros produzidos no país (El Far, 2004, p. 193). No bojo deste processo, *O Rio Nu* teve grande destaque. Embora fosse editado no Rio de Janeiro, o jornal podia ser adquirido pelos leitores de outros estados via remessa postal. Nas ruas da capital, era encontrado em engraxates, barbearias e outros espaços de predominância masculina, além de ser anunciado por vendedores ambulantes em praças e pontos de bonde (Schettini, 1997). Fundado em 1898 sob a direção de Heitor Quintanilha, Gil Moreno e Vaz Simão, ele foi o mais ilustre e longo expoente dos “jornais alegres”, gênero periódico que se caracterizava pelo tom satírico e de evidentes conotações sexuais com que abordava os mais diversos assuntos, em especial as novas formas e circuitos de diversão que emergiam, principalmente no Rio de Janeiro, no alvorecer do século XX (Schettini, 1997, p. 10).

Além de gravuras e fotografias de mulheres nuas, o jornal noticiava de forma jocosa os bastidores do teatro e das zonas de prostituição, promovia concursos, publicava folhetins e, desde 1904, pelo menos, anunciava livros e álbuns de fotografia em sua “Biblioteca d’O Rio Nu”. Boa parte das publicações anunciadas eram editadas pelo próprio jornal e impressas em suas tipografias. De acordo com Schettini (1997, p. 185), além de incrementar os lucros da folha, essa estratégia permitia aos editores elaborar narrativas com uma linguagem mais explícita. Nesse sentido, é importante ressaltar que, embora os “jornais alegres” tenham sido percebidos como pornográficos por amplos setores da sociedade e imprensa da época, as alusões aos órgãos e práticas sexuais eram feitas de maneira ambígua em suas páginas, com metáforas e palavras de duplo sentido, o que garantia seu trânsito dentro dos

limites do moralmente tolerável.⁷ Como os livros circulavam de maneira mais restrita, neles os autores podiam se permitir maiores liberdades de linguagem.

A cabeça do Carvalho: uma novela de arroxo é um exemplo da estratégia: antes de ser publicada em livro, a obra havia saído em fascículos no jornal, entre 16 de janeiro e 15 setembro de 1909. Em 1911, quando foi lançada em volume avulso, trazia informações fraudulentas da edição, como era comum em publicações pornográficas da época. Assim, consta que o romance havia sido publicado pela *Casa Editora Cupido & Comp.*, localizada na *Ilha de Vênus*. A autoria, também ficcional, é atribuída ao “incorrigível” Vagabundo, “formado em borla e capelo nos antros do Rio de Janeiro” (*O Rio Nu*, 06/01/1909, p. 3). Vagabundo, cuja verdadeira identidade permanece desconhecida, era um personagem familiar aos leitores de *O Rio Nu*, autor da coluna fixa “Rua do Ouvidor”, que mais tarde passaria a se chamar “Avenida Central”. Em seus textos, que parodiavam a famosa coluna social “Binóculo”, que Figueiredo Pimentel assinava na *Gazeta de Notícias*, encarnava o estereótipo do malandro que circulava pela cidade observando e registrando fatos escandalosos envolvendo figuras públicas, nos quais eventualmente se via implicado (Peçanha, 2010, p. 43; Schettini, 2011, p. 339).

No romance, contudo, Vagabundo não participa ativamente das aventuras que narra. A história é ambientada no Rio de Janeiro da década de 1900 e acompanha a trajetória de diversos personagens que têm em comum a relação com Jurumenha Ni-

7 É importante ressaltar que isso não se deu sem conflitos. O próprio *O Rio Nu* teve problemas com a lei em 1910, quando o então diretor-geral dos Correios, Joaquim Tosta, impediu sua circulação e de outro “jornal alegre”, o *Sans-Dessous*, nas dependências da empresa. O argumento de Tosta era o de que esses jornais eram pornográficos. Essa contenda animou um intenso debate na imprensa da época sobre os limites do moralmente tolerável. Cf. Cardoso, 2019 e Schettini, 1997.

comedes Carvalho, cuja cabeça dá nome à obra. Carvalho é apresentado como um “velhote já dobrando o cabo dos sessenta” que atua como alcoviteiro profissional em um amplo escritório na Rua da Assembleia, no centro da cidade, agenciando meretrizes, alugando casas de *rendez-vous* e facilitando encontros clandestinos com o auxílio de seu secretário e homem de confiança, Maneco Clarineta. Filho de um padre com uma prostituta húngara, o alcoviteiro fora criado em uma “atmosfera de vício”, começando a assessorar a mãe ainda jovem, tornando-se, aos 16 anos, gerente de um conventilho formado por imigrantes austríacas. Profundo conhecedor do Rio de Janeiro, Carvalho é descrito como um “gênio da corretagem de mulheres”, de onde surge o trocadilho com sua “gigantesca cabeça”, sem rival na cidade (Vagabundo, 1911, p. 4).

No desenrolar da trama, homens e mulheres procuram Jurumenha Carvalho em busca de auxílio para suas empreitadas amorosas e, em alguns casos, as histórias se entrelaçam. Os personagens encarnam alguns dos clichés mais explorados pela literatura dita pornográfica, de maneira geral, e pelo *O Rio Nu*, em particular: esposas adúlteras, maridos impotentes, jovens conquistadores e homossexuais. Os desejos, predileções e necessidades desses personagens, assim como suas andanças pelo Rio de Janeiro e seus encontros com figuras reais da cidade, nos permitem refletir sobre os imaginários sexuais que povoavam a *Belle Époque* carioca, suas fantasias e tabus.

SEXUALIDADES DISSIDENTES E OLHARES NORMATIVOS: ADÚLTERAS E HOMOSSEXUAIS EM *A CABEÇA DO CARVALHO*

Um dos efeitos da industrialização e da urbanização nas sociedades ocidentais, sobretudo no final do oitocentos, foi o surgimento de novas formas de organização familiar e de distinção de gênero, o que, além de criar e atualizar antigas identidades e desigualdades, também gerou uma nova hierarquia sexual (Rubin, 1985, p. 285). No bojo desse processo, diante do surgimento ou

da maior visibilidade que determinadas práticas, identidades e comunidades eróticas passaram a ter no espaço público, constituiu-se também um conjunto de discursos morais, não raramente ancorados na medicina, na psiquiatria ou no direito, destinados a classificar essas sexualidades e a determinar seu caráter “sadio” ou “doente”, “normal” ou “anormal”. Como observam María-Elvira Díaz-Benítez e Carlos Figari (2009, p. 22), as sexualidades dissidentes e abjetas – que representam aquilo que não se deve ser – passam a existir a partir do momento em que são reguladas e feitas inteligíveis em relação a uma matriz normativa. Embora a posição ocupada por uma determinada identidade ou prática sexual nessa hierarquia possa variar no tempo e no espaço, no Brasil, entre o final do século XIX e o início do XX – assim como em boa parte do mundo ocidental nesse período – as sexualidades que escapavam à norma heterossexual, reprodutiva e conjugal eram consideradas dissidentes, quando não abjetas.

Nesse contexto, as narrativas pornográficas revelam-se pródigas em representar sexualidades dissidentes e abjetas, e em *A cabeça do Carvalho* não foi diferente: seu elenco é composto por adúlteras, velhos, impotentes, homens e mulheres homossexuais e sujeitos cuja exuberância sexual torna a continência quase impossível. Ao trazer à tona identidades e práticas sexuais que os discursos morais mais amplamente difundidos pretendiam erradicar e invisibilizar, no entanto, essas narrativas nem sempre conseguiam escapar aos efeitos desses mesmos discursos, eventualmente repercutindo tabus e preconceitos associados a identidades e práticas dissidentes. Nesse sentido, o romance se revela uma fonte preciosa para que possamos compreender melhor os estereótipos, medos e desejos que povoavam os imaginários sexuais durante a *Belle Époque* carioca.

O adultério feminino, por exemplo, enreda a trama de dois núcleos de personagens. Um deles é formado por Julião Alcoforado, um engenheiro atraente que conquista Ivete, a jovem esposa de Serapião Trancoso, um comerciante de carne seca que, além de “velho,

feito e burro”, é impotente (Vagabundo, 1911, p. 6). Enquanto Julião procura Carvalho com o intuito de alugar um chalé para os encontros com Ivete, Serapião vai ao escritório da Rua da Assembleia em busca de medicamentos contra a impotência sexual. Já o segundo núcleo é composto por Esther, seu marido, que se chama Simfronio Grillo, e o tenente Júlio Caldeira, de quem ela acaba se tornando amante. Assim como Julião Alcoforado, Caldeira aluga um dos quartos de Jurumenha Carvalho para os encontros com Esther, enquanto o esposo traído procura o alcaioite para confirmar a infidelidade da companheira e ser aconselhado sobre como proceder.

As semelhanças entre as histórias de Ivete e Esther nos permitem refletir sobre alguns elementos que permeavam determinado imaginário em torno do adultério feminino no Brasil, entre os séculos XIX e XX. Em primeiro lugar, ambas são mulheres jovens, bonitas e casadas com homens mais velhos que, de uma maneira ou de outra, não eram capazes de satisfazê-las plenamente: Serapião sofre de impotência e Simfronio, além de também enfrentar dificuldades nesse quesito, é “curto das ideias”, o que frustra Esther, uma mulher cultivada que escreve para jornais femininos. Como observa Natália Batista Peçanha (2010, p. 81), embora a juventude feminina fosse – e ainda seja – socialmente valorizada como objeto de desejo, o que era reiterado nas páginas de *O Rio Nu*, os perigos associados à diferença etária entre os cônjuges também foi tema bastante explorado nos textos e charges veiculados pelo jornal, que associavam a velhice à impotência sexual masculina e não poupavam do ridículo a figura do homem que, casando-se com uma mulher mais jovem, cuja vitalidade ele seria incapaz de acompanhar, expunha-se ao risco do adultério.

Em *A cabeça do Carvalho*, tal associação é enfatizada em diversas passagens, como quando Ivete, retornando do primeiro encontro com Julião, constata que havia começado a sentir nojo do marido “velho”, “idiota” e “imbecil” (Vagabundo, 1911, p. 30). Simfronio elabora um juízo parecido a respeito de si próprio quan-

do é confrontado com o amor de Esther por Júlio: “Sentia-se velho. Os cabelos estavam mesclados dessa neve que é o indício do inverno que nos ameaça com o túmulo”. Admitindo não possuir “a energia precisa para amortecer os desejos” da esposa, ele aceita que ela continue se encontrando com o amante, desde que ela permaneça casada e mantenha o mínimo de discrição (Vagabundo, 1911, p. 109-110).

Além de velhos e impotentes, Serapião e Simfrônio também são antiquados e bitolados, o que os distancia ainda mais do ideal de virilidade representado pelos amantes de suas esposas. Estes, além de jovens, fortes e vigorosos, são inteligentes e arrojados. Júlio Caldeira, por exemplo, era poeta, jornalista, estava prestes a se formar em Direito e discutia literatura com Esther, em colóquios nos quais proclamava – em francês – trechos de alguns de seus livros preferidos, como *La Princesse Lointaine* e *Cyrano de Bergerac*.⁸ Julião Alcoforado, por sua vez, destacava-se pela elegância de sua toilette e é definido pelo narrador como um autêntico *smart* (Vagabundo, 1911, p. 117), termo que, na época, designava os homens antenados e estilosos. Peçanha (2010, p. 61), analisando o caráter pedagógico de *O Rio Nu* na conformação de determinado ideal de homem civilizado, destacou a importância dada pelo jornal a essa figura: o *smart* seria o homem moderno, que frequentava os cafés e teatros mais badalados, se vestia seguindo a moda europeia e colecionava conquistas amorosas. Mas um “verdadeiro *smart*” deveria também ser capaz de reconhecer os malefícios da modernidade, incompatíveis com os ideais de família mais amplamente defendidos por intelectuais, juristas e médicos brasileiros entre os séculos XIX e XX: era imprescindível, portanto, diferenciar as mulheres destinadas exclusivamente ao prazer sexual daquelas que, segundo a moralidade burguesa da época, seriam adequadas para o casamento (Peçanha, 2010, p. 63).

8 Ambas são peças do autor francês Edmond Rostand, publicadas em 1895 e 1897, respectivamente.

Nesse sentido, convém notar que, na trama, Ivete e Esther estavam traindo seus maridos pela primeira vez e o faziam motivadas por amor. Além de estarem apaixonadas pelos amantes, elas se encontravam casadas com homens incapazes de satisfazê-las, tanto emocional quanto sexualmente, o que de algum modo legitimava o desvio. Sob esse viés, é interessante notar como determinado ideal romântico de amor é mobilizado para justificar o comportamento sexual dissidente das personagens. Ivete, que havia se casado muito jovem com Serapião, “por dinheiro” e “insinuada pelos pais”, lamenta que até Julião aparecer na sua vida o amor tenha sido “uma reticência” (Vagabundo, 1911, p. 6). Uma vez “cingida pelos braços fortes de um homem vigoroso que a desejava brutalmente” e “que a devorava toda com beijos de fogo”, no entanto, ela se via tomada por uma nova sensação: “era o amor que sentia pela primeira vez” (Vagabundo, 1911, p. 6; 24). Já Esther, quando confrontada pelo marido, confessa seu amor por Júlio Caldeira e pede o divórcio. Somos aí informados que ela já havia se apaixonado e mantido relações sexuais com um primo antes do casamento, e que só não se casaram por que o rapaz morreu de febre amarela. Assim, a união com Simfrônio Grillo não teria sido motivada por amor, mas por um acordo, travado mediante o pagamento de um generoso dote pela família da noiva, para “calar e escurecer os estragados feitos” no que a moral predominante entendia ser a honra de Esther: a sua virgindade (Vagabundo, 1911, p. 108).

O fato de estarem apaixonadas pelos amantes, aliado à impotência e à inadequação de seus maridos, são elementos que distinguem Ivete e Esther de outras figuras femininas, mencionadas brevemente na trama como adúlteras contumazes que mantinham diversos *affairs* ao mesmo tempo, por pura luxúria, como Lucia e Marieta, que praticam *ménage-à-trois* com Julião Alcoforado e são definidas por ele como “*demi-mondaines*” e “sem-vergonhas” (Vagabundo, 1911, p. 143). Nem por isso, contudo, elas são poupadas do julgamento moral dos personagens masculinos.

Esther é abandonada por Júlio Caldeira depois de alguns meses e prossegue insistindo na relação, enviando, por intermédio do marido, cartas e presentes ao amante que a ignora (Vagabundo, 1911, p. 127). Além disso, como ela havia tido uma experiência sexual antes do casamento, Simfronio atribui a traição sofrida ao fato de ter confiado em uma “mulher leviana”, dando seu nome “a uma semivirgem” (Vagabundo, 1911, p. 109). Uma vez passado o susto inicial, no entanto, o marido decide perdoá-la e consentir que ela mantenha o caso extraconjugal. O que motivou esse gesto foi o medo do abandono e de uma velhice solitária, mas ao propor o acordo à Esther, ele mobiliza argumentos que ilustram o estigma social ao qual uma mulher adúltera e separada estaria sujeita: “O que fazer? Deixar que te abismes nesse labirinto misterioso que se chama Rio de Janeiro? Consentir que te embrenhes pelos caminhos ínvios do vício e da prostituição?” (Vagabundo, 1911, p. 110). Logo em seguida, contudo, o próprio Simfronio dá a entender que, apesar desses riscos, o adultério feminino era uma prática corriqueira naquela época: “De mais a mais... é moda. Todas as mulheres têm um amante... É o chic!” (Vagabundo, 1911, p. 110).

Ivete, por sua vez, embora acabe redimida pelo pedido de casamento de Julião, também se vê às voltas com as possíveis consequências sociais de ser uma mulher adúltera naquela sociedade. Grávida do amante e pressionada pelo marido a fazer uma viagem de segundas núpcias, ela acaba confessando a traição. Furioso, Serapião decide matá-la, mas na emoção do momento tem um infarto e é quem acaba morrendo. Uma vez viúva, Ivete consegue abortar, se submete a um tratamento de esterilização temporária para evitar futuros acidentes, e acredita que vai poder, enfim, viver tranquilamente sua história de amor. Julião, no entanto, “como todos os homens”, já estava envolvido com “novas conquistas”: seu amor por Ivete tornara-se uma obrigação e, por isso, “à semelhança de um homem casado, cumpria os seus deveres uma vez por semana” (Vagabundo, 1911, p. 95). Com o tempo, o rapaz

torna-se mesmo “farto” da amante, que se convertera para ele em uma espécie de “traste velho, que se conserva como uma recordação de família” (Vagabundo, 1911, p. 117).

Além do abandono de Julião, Ivete é também assediada e humilhada por Jurumenha Carvalho. Apaixonado por ela, o alcoviteiro a segue pelas ruas, se insinua e, diante da rejeição, usa o adultério como argumento para ameaçá-la. Diz ele que Ivete não estaria em posição de julgá-lo menos merecedor de seus encantos e favores do que outros homens, pois a sociedade também poderia “cuspir-lhe na face”: se ele arranjava amantes e protegia amores clandestinos, ela abandonava “o leito conjugal para descer às lamas das espeluncas douradas”. Acusando-a de “prostituta”, Carvalho termina seu discurso ameaçando-a: “saberei difamá-la como merece” (Vagabundo, 1911, p. 100-101).

A referência à prostituição – que, como vimos, também foi invocada por Sinfrônio em relação à Esther – encontrava eco em determinados discursos morais da época, como o do jurista Francisco Viveiros de Castro⁹, para quem as mulheres que praticavam sexo fora do casamento – tivesse ele sido consumado ou prometido – eram “prostitutas clandestinas” em potencial (Caulfield, 2000, p. 79).¹⁰ Nesse sentido, são pertinentes as reflexões de Margareth Rago (1991, p. 41), para quem a prostituição operou enquanto um

9 Viveiros de Castro foi um dos juristas brasileiros que, entre os séculos XIX e XX, se dedicou a investigar os crimes sexuais com o objetivo de contribuir para a organização de uma jurisprudência sobre o tema. Em *Atentados ao Pudor* (1895), obra profundamente orientada pelo debate médico europeu, foi pioneira nos estudos sobre aberrações sexuais no Brasil (Esteves, 1989, p. 36).

10 O termo poderia abarcar práticas muito variadas, mas, de uma maneira geral, costumava designar a prostituição exercida por mulheres que tinham outras ocupações (Soares, 1992, p. 26). Ocorre que, em alguns discursos, como o de Viveiro de Castro, a prostituição não necessariamente implicava uma relação comercial, podendo limitar-se a um comportamento sexual feminino dissidente, como, por exemplo, o sexo praticado fora da esfera conjugal.

fantasma estrategicamente construído para delimitar as fronteiras morais que não podiam ser ultrapassadas por mulheres que pretendessem ser lidas socialmente como “honestas” no Brasil, entre os séculos XIX e XX.

Por mais sinceros e justificáveis que fossem os sentimentos de Ivete e Esther, portanto, o enredo não as poupa das consequências morais de seus atos. Trata-se de uma questão importante, uma vez que nos permite refletir sobre um dos dilemas que a tensão entre tradição e modernidade impunha à sexualidade feminina naquele período. Entre os séculos XIX e XX, embora a moralidade mais amplamente difundida preconizasse uma sexualidade higiênica e domesticada, passou-se a considerar a importância da satisfação sexual feminina para a felicidade conjugal, ao mesmo tempo em que o casamento por amor – que desde meados do século XIX se afirmava como ideal romântico na Europa – se tornava cada vez mais valorizado pelas famílias burguesas brasileiras (Chaves, 2006, p. 837).

Por outro lado, contudo, a condição para que as relações e o prazer sexual feminino fossem considerados sadios era a sua prática moderada e restrita ao casamento, caso contrário o sexo era visto como leviano e doentio. Como aponta Martha de Abreu Esteves (1989, p. 54), as responsabilidades sexuais incutidas às mulheres por médicos e juristas fundamentavam-se na ideia de que suas escolhas seriam determinantes para garantir – ou arruinar – a saúde, a honra e o futuro das próprias mulheres e de suas famílias, afetando assim toda a sociedade. Era imprescindível, portanto, que elas cumprissem de maneira adequada o papel sexual e social que lhes era atribuído no âmbito dessa moralidade. Nesse sentido são pertinentes as reflexões de Cristiana Schettini (1997, p. 9) acerca da representação de dissidências sexuais na imprensa alegre do começo do século XX. Essa autora argumenta que, ao veicular personagens femininas que transgrediam as fronteiras morais que separavam mulheres ditas honestas das le-

vianas, os jornais alegres contribuíram para redefinir os limites do que era ou não moralmente tolerável.

O enredo de *A cabeça do Carvalho* nos permite refletir ainda sobre os imaginários em torno da homossexualidade, tanto feminina quanto a masculina. Uma das personagens que recorre aos serviços de Jurumenha Carvalho é Aninhas Sarmiento, uma professora de trinta e cinco anos, “solteirona da gema”, que “sempre detestou homens” e tinha por hábito seduzir alunas adolescentes. Ela procura o alcoviteiro para que ele convença o capitão Domingos Arara a contratá-la como preceptora se sua filha de quinze anos, Flora, por quem estava interessada. A professora consegue conquistar a pupila e as duas mantêm um relacionamento até que Flora começa um tórrido namoro com Jayme, um oficial da marinha que viria se tornar seu marido, afastando-se da tutora. Paralelamente, o capitão Arara se apaixona por Aninhas, que a princípio rejeita as investidas do patrão, mas acaba eventualmente cedendo. Os dois se apaixonam e passam a viver maritalmente até a professora apresentar os primeiros sintomas de sífilis. Nesse momento, é o capitão quem procura Jurumenha Carvalho em busca de uma cura para sua bem-amada.

A caracterização de Aninhas e Flora é ilustrativa de uma longa tradição que consiste em representar o casal lésbico formado por uma mulher mais velha e sua aprendiz.¹¹ Na literatura libertina anticlerical produzida na França durante o Antigo Regime, essa dupla era geralmente formada por freiras e noviças, que viviam seus amores na clausura dos mosteiros. No decorrer do século XIX, foram substituídas pelas figuras da professora e da aluna, sem deixar de repercutir o estereótipo da lésbica “inata”, adulta, experiente e com características associadas ao sexo masculino que seduz e inicia uma jovem inocente, delicada e com traços socialmente identificados como femininos (Curopos, 2021b, p. 137). Na trama, somos

11 Ver texto de Ana Resende neste volume.

informados que, ao longo da vida, Aninhas desempenhou os dois papéis: antes de “andar de Herodes para Pilatos”, tornando-se a preceptora que seduzia pupilas, ela, que na juventude havia sido educada num convento, foi iniciada “nos mistérios do amor tão ardentemente desenhados dos costumes das mulheres lésbicas” pela madre abadessa do colégio (Vagabundo, 1911, p. 45).

Além disso, na narrativa é enfatizado o fato de Aninhas ter sido “prodigamente” dotada “com um certo desenvolvimento interno no distintivo de seu sexo” (Vagabundo, 1911, p. 45). Em outras palavras, ela possuía um “avantajamento” que a permitia penetrar em suas amantes e com o qual, para o deleite do capitão, dedicou-se também a penetrá-lo: “viciado como era”, Arara quis experimentar “a sensação que podia produzir aquele apêndice desconforme, violáceo como uma crista de peru” e o resultado “foi um delírio” (Vagabundo, 1911, p. 123). A “forma prodigiosa” da professora levou o capitão Arara a cogitar que ela fosse “hermafrodita”, termo pejorativo pelo qual as pessoas intersexo eram designadas à época, e embora ele tenha retificado o erro, sua suspeita encontraria eco na literatura especializada da época.¹²

Discorrendo sobre um amplo conjunto de práticas que designava como “anomalias do instinto sexual”, o jurista Francisco José Viveiros de Castro afirmava que o lesbianismo não apresentava características físicas, mas psíquicas. Já os chamados hermafroditas, segundo ele, além de uma energia moral “já de si fraca”, possuíam os atributos físicos de ambos os sexos, o que lhes permitiria praticar “indiferentemente o coito como homem ou mulher”.

12 Como aponta Fernando Curopos, personagens intersexo não eram incomuns na literatura licenciosa europeia de *fin de siècle*. Um exemplo disso, analisado pelo autor, é o romance *Os Jogos Lésbios ou Os Amores de Joaninha* (1877), de Arsénio de Chatenay, pseudônimo literário do português António da Cunha Lemos. Assim como Aninhas, a heroína desse romance se destacou e despertou interesse entre as freiras de um convento graças às suas características físicas havidas como masculinas (Curopos, 2021, p. 34).

Para ilustrar seu ponto, Viveiros de Castro citava casos retirados da literatura médica europeia nos quais, alegadamente, pessoas designadas mulheres ao nascer mantinham relações “invertidas” com seus maridos, assim como Aninhas manteve com o capitão Arara (Viveiros de Castro, 1933, p. 164-165).

O “avantajamento” de Aninhas contribui ainda para endossar um clichê relacionado à sexualidade lésbica que foi bastante difundido pela literatura dita pornográfica da época: a ideia de que essa sexualidade seria apenas um paliativo diante da ausência de um pênis. Ao tomar conhecimento do atributo de Aninhas, o capitão Arara “compreendeu que entre os representantes do sexo frágil ela representava um papel importante, consolador” (Vagabundo, 1911, p. 123). Flora, por sua vez, comparando as carícias da professora às do noivo, concluiu que os beijos eram melhores quando “dados por uns lábios carnudos, encimados por um belo par de bigodes” (Vagabundo, 1911, p. 115) e passou a rejeitar as investidas da amante. Por fim, a própria Aninhas, espiando o momento em que Jayme praticava sexo oral na noiva, teve um “acesso de lascívia”: ela, que “jamais tivera paixão pelos homens”, intuiu que aquilo “devia ser delicioso” e que “daria a própria vida para naquele momento sentir o que Flora havia sentido”. Inspirada por esses pensamentos, a professora decide ceder aos apelos do capitão Arara e não se arrepende: “desde esse dia Aninhas não pensou mais em mulheres” (Vagabundo, 1911, p. 116).

Como observa Fernando Curopos (2019, p. xxiv) a respeito da literatura pornográfica produzida em Portugal entre os séculos XIX e XX, essas narrativas eram elaboradas por homens e direcionadas a um público presumivelmente masculino, de modo que as cenas de sexo entre mulheres, quase obrigatórias, teriam o objetivo de excitar esse leitor em específico: homem e heterossexual. Assim, ao mesmo tempo em que a sexualidade lésbica era invisibilizada socialmente e condenada pelos discursos médicos, jurídicos, religiosos e morais, no âmbito da literatura pornográfica ela represen-

tava uma fonte para as fantasias e projeções eróticas masculinas. Como ressalta esse autor, nessas fantasias o órgão sexual masculino emerge como uma ferramenta indispensável para o prazer: na sua falta, seria possível recorrer a paliativos – como as mãos, a língua ou a protuberância de Aninhas, por exemplo – mas por mais úteis e satisfatórios que eles fossem, não passariam de um “antegoço do verdadeiro prazer” que só poderia ser proporcionado por um pênis. Assim, como podemos observar no desfecho de *Aninhas e Flora*, os amores lésbicos seriam encarados como um passo rumo ao que se entendia como a “verdadeira” sexualidade, essencialmente heteronormativa (Curopos, 2019, p. xxix).¹³

Em *A cabeça do Carvalho*, a homossexualidade masculina também é retratada na trama de Pimentel, um comerciante português, proprietário de um bilhar “muito ordinário” no bairro de São Cristóvão. Embora fosse casado com a “encantadora” Cocota dos Anjos, Pimentel “não gostava de mulheres” e tinha por hábito aliciar os jovens caixeiros que trabalhavam no seu estabelecimento. Procurou o alcoviteiro porque estava atraído por um rapaz chamado Leandro “Rosquinha”, também português, “recém chegado da terra”, e queria que ele trocasse o emprego num armazém da Rua do Hospício pelo seu bilhar. Na trama, Cocota flagra o marido praticando sexo com Rosquinha e promove um escândalo, o que faz com que todos – Pimentel, a esposa e os caixeiros – sejam conduzidos à Delegacia de Polícia para interrogatório.

O personagem de Pimentel foi inspirado em um caso real, noticiado pela *Gazeta de Notícias* em abril de 1909, poucos dias antes da cena ser incluída no folhetim. Dizia a reportagem que José Luiz

13 Fernando Curopos (2019, p. XXIX) chama a atenção para a existência de personagens femininas que recusam a primazia do elemento fático, “demonstrando as possibilidades de uma sexualidade mais fluída”. Contudo, esse não é o caso da maioria e certamente não é o das personagens Aninha e Flora, uma vez que ambas acabam abandonando as práticas lésbicas tão logo são iniciadas no sexo heterossexual.

Pimentel, um português de 44 anos, casado com Maria dos Anjos e dono de um botequim com bilhares na Rua de São Cristóvão, estava em vias de ser preso por manter relações sexuais com seus caixeiros, todos menores de idade.¹⁴ A esposa do comerciante, desconfiando do seu comportamento permissivo com os funcionários, interrogou um dos caixeiros, Arthur, que na época tinha 12 anos, e o menino confessou ser “vítima dos instintos ignóbeis do Pimentel”, o que foi confirmado por um exame de corpo delito (*Gazeta de Notícias*, 10/04/1909, p. 2). Logo após a *Gazeta* divulgar o ocorrido, *O Rio Nu* começou a reproduzir a história em tom jocoso, como nesses versos:

Assunto eu tenho em penca para a troça
E então eu falo aqui do Pimentel
Que lá por S. Cristóvão tem bilhares
E que merece a trepação bem grossa
Por ser em *modernismos* bacharel
E por “beber os ares”
Pelos meninos... tal como o Gregório,
Ou mesmo o tal Gouveia celebrado (*O Rio Nu*,
14/04/1909, p. 2)

Nesse trecho, Pimentel é associado a outros dois nomes – Gregório e Gouveia – que eram usados com muita frequência pelo jornal como sinônimos de homossexual e, mais especificamente, para se referir a homens adultos cuja predileção sexual recaía sobre jovens e meninos. Assim como Pimentel, Gregório e Gouveia também foram

14 Sob o regime republicano a homossexualidade em si não constituía um crime, mas como salienta James Green (2000, p. 57), o Código Penal de 1890 abrigava brechas que permitiam controlar e restringir as atividades sexuais entre pessoas do mesmo sexo por meios indiretos. Um desses meios era a aplicação do Artigo 266, que previa a prisão para quem atentasse contra o pudor “por meio de violência ou ameaças, com o fim de saciar paixões lascivas ou por depravação moral”. De acordo com Green, esse Artigo era geralmente invocado em casos como o de Pimentel, que tratavam de relações sexuais entre homens adultos e menores de idade.

homens de carne e osso que protagonizaram escândalos públicos ao se envolverem sexualmente com outros homens no Rio de Janeiro. Gregório é mencionado por Francisco Viveiros de Castro (1934, p. 221) como réu em um caso célebre de violação de menores ocorrido nos primeiros anos da República. De acordo com o jurista, dada a grande repercussão do julgamento, “o público começou a se referir aos pederastas como “gregórios”.¹⁵ Já Manuel Gouveia teria sido um comerciante acusado de violentar sexualmente um homem de 40 anos que se encontrava alcoolizado em sua casa, na zona norte do Rio de Janeiro, em 1906. No ano seguinte uma investigação concluiu que o acusado era inocente e havia sido vítima de uma armação para macular sua honra, mas, a esta altura, a associação de seu nome a determinadas práticas sexuais já estava consolidada (Costa, 2020, p. 445). Embora a acusação de estupro, nesse caso, tenha sido feita por um homem adulto, desde que a notícia se espalhou, *O Rio Nu* – assim como ocorreria mais tarde com Pimentel – passou a veicular piadas, anedotas e versinhos protagonizados por um mítico Gouveia, figura furtiva, defloradora anal, que atacava homens jovens e meninos.¹⁶

Fernando Curopos (2019, p. xviii), refletindo sobre a experiência portuguesa, observou que a partir do final do século XIX as representações de práticas sexuais entre homens se tornaram mais recorrentes na literatura dita pornográfica, assim como se multiplicaram os termos cunhados pelo vocabulário popular para se referir aos homossexuais, o que seria um reflexo da maior visibilidade que eles passavam a ter no espaço público. De acordo com essa perspectiva, os discursos literários e satíricos teriam colaborado para a “invenção” da homossexualidade, inclusive cristalizando estereótipos e repercutindo clichês associados às práticas homossexuais:

15 O nome é também um verbete no *Dicionário de termos eróticos e afins*, de Horácio de Almeida (1981, p. 143), no qual designa “pederasta ativo”.

16 Em 1914, esse personagem figuraria em outro livro editado pelo jornal e publicado na *Coleção Contos Rápidos* sob o título *O Menino do Gouveia*.

Vão coexistir, durante um tempo, um saber sobre a homossexualidade (...) e personagens com uma vida sexual fora da norma. São esses mesmos personagens e a subcultura homossexual da Lisboa de oitocentos, tornada visível, que vão informar os autores e caricaturistas da época e dar azo a toda uma produção satírica renovada. (Curopos, 2019, p. XI)

A visibilidade pública de homossexuais nas ruas do Rio de Janeiro também foi, como vimos, tema na literatura e na imprensa satírica e obscena produzida no Brasil durante as primeiras décadas do século XX. A partir dessas representações, é possível perceber estereótipos e preconceitos associados a estes dissidentes sexuais, mas podemos também intuir que sua presença nos espaços públicos era marcante o suficiente para que constituíssem uma subcultura identificável, à qual eram vinculados modos de existir e se relacionar. Analisando a mitologia forjada pelos redatores de *O Rio Nu* em torno das figuras de Gregório, Gouveia e Pimentel sob esse viés, chama a atenção que a iniciativa tenha se orientado no sentido de vincular homens que se relacionavam com outros homens a casos de violência sexual, não raramente contra jovens e meninos.

Discutindo as “ansiedades sexuais” predominantes nos Estados Unidos em meados do século XX, Gayle Rubin (1985, p. 269) destacou o pânico gerado pela figura do “agressor sexual”, que poderia remeter, a depender do contexto em que era invocada, a estupradores, molestadores de crianças ou homossexuais. Isso teria contribuído para tornar turvas as fronteiras entre agressão sexual e práticas homossexuais que, embora ilegais em alguns estados naquela época, eram consensuais. Apesar das inegáveis e importantes diferenças entre os Estados Unidos dos anos 1950 e o Brasil da virada do século, essas reflexões podem ser úteis para pensarmos a associação entre práticas sexuais dissidentes e criminalidade.

Outro aspecto que merece ser destacado na história de Pimentel é que o fato de ele ser um homem português, proprietário de boatequim, que praticava sexo com seus funcionários menores de idade

reforça um estereótipo que vinha sendo alimentado desde meados do século XIX: o de que as práticas homossexuais eram corriqueiras entre os comerciantes portugueses e os seus caixeiros. O médico José Ricardo Pires de Almeida, que em 1906 publicou um tratado sobre a homossexualidade no Rio de Janeiro, registrou que “a aluvião de uranistas chegou a ser tão assustadora” na cidade que em 1846 o então cônsul português, Barão de Mesquita, teria mandado importar prostitutas lusas – as chamadas *ilhoas* – para tentar conter sua incidência “no baixo comércio”, que segundo o médico havia se tornado “o foco mais perigoso desse flagelo social” (Pires de Almeida, p. 76-77).

Por outro lado, a trama veicula discursos que, mesmo sob um viés satírico e estereotipado, procuram naturalizar a homossexualidade. Pimentel tem a chance de explicar sua orientação sexual em duas ocasiões. A primeira delas é quando contrata os serviços de Carvalho e confia ao alcoviteiro que resolveu experimentar o sexo com outros homens inspirado pelas leituras que fazia sobre a vida e os feitos dos imperadores romanos. Seu raciocínio era simples e desprovido de culpa: teve curiosidade, experimentou e gostou. Durante o interrogatório na delegacia, mesmo diante das ofensas de Cocota e do delegado, que usavam termos como “descarado”, “porco”, “imundo”, “monstro”, “depravado” e até “antropófago” para se referir a ele, Pimentel se manteve impassível, alegando que sua sexualidade era uma questão de “temperamento” e “massa do sangue” (Vagabundo, 1911, p. 73).

Ainda que não possamos tomar essas representações como reais, e que seja imprescindível atentar para os tabus e preconceitos que elas reproduzem, as dissidências sexuais que dão forma ao enredo desse romance podem apontar indícios de temas e personagens que alimentavam o imaginário sexual da sociedade brasileira na época em que ele foi produzido. Mais do que isso, elas são ilustrativas da maior visibilidade que determinadas comunidades eróticas passavam a ter no espaço público carioca desde o final do século XIX.

O RIO DE JANEIRO, SEUS PERSONAGENS E OS EFEITOS DO REAL: AS TENSÕES SOCIAIS EM *A CABEÇA DO CARVALHO*

Nesse sentido, convém destacar que um dos aspectos interessantes do romance é o destaque dado à própria cidade do Rio de Janeiro, com seus bairros, ruas, estabelecimentos, eventos e até mesmo alguns de seus habitantes de carne e osso, como é o caso do comerciante de São Cristóvão que inspirou a caracterização de Pimentel. Outras pessoas reais que figuram no enredo são Rocha Alazão, figura conhecida por pedir dinheiro emprestado nos arredores da Confeitaria Colombo e que, na trama, engambela Serapião Trancoso, o Dr. Abel Parente, a quem Ivete recorre em busca de um tratamento contraceptivo¹⁷, e Alice Cavalo de Pau¹⁸, que na história é a amante do ajudante de Jurumenha Carvalho, Maneco Clarineta.

Além disso, ao narrar as andanças e atividades dos personagens reais ou imaginados, o autor descreve espaços concretos da

17 O médio italiano foi uma figura conhecida – e bastante polêmica – na cidade desde a década de 1890, quando começou a anunciar seus serviços nos jornais. Graças ao seu método de esterilização provisória que, segundo ele, permitiria às mulheres evitar temporariamente a gravidez Parente era constantemente acusado de charlatanismo, lesão corporal e atentado ao pudor (Rohden, 2001, p. 174).

18 Cavalo de Pau era o pseudônimo de Alice da Silva Ramos, uma célebre cafetina que mantinha uma casa de rendez-vous na Rua Visconde Maranguape, no centro da cidade. Ela é tema de um dos capítulos de *Bambambã*, livro de crônicas de Orestes Barbosa publicado em 1923, no qual é descrita como uma “mulata enorme no comprimento e na largura”, que apesar de ter crescido na pobreza e sem instrução alguma, enriquecera e tornara-se “sabida” graças ao convívio com “focas de jornais, médicos, advogados, funcionários públicos, policiais e magistrados” que frequentavam seu bordel (Barbosa, 1993, p. 91-92). Alice, que era constantemente mencionada nas colunas de *O Rio Nu* e chegou a ser apontada por Barbosa como uma de suas colaboradoras, era retratada em cartões-postais vendidos na Rua do Ouvidor e, 1910, uma imagem sua em tamanho real circulou nos bailes de carnaval da cidade (Schettini, 2019, posição 3223).

cidade, demonstrando conhecer sua geografia física e socioeconômica. O episódio em que Jurumenha Carvalho persegue e assedia Ivete, por exemplo, é repleto de referências que de fato existiam no começo do século XX: tudo começa com ele indo caminhar em direção à Avenida Central, um dos principais ícones das reformas urbanas empreendidas na gestão do prefeito Pereira Passos. O alcoviteiro então avista Ivete na terrasse da confeitaria Castelões, localizada na badalada Rua do Ouvidor, entre as ruas Gonçalves Dias e Ourives (atual Miguel Couto), trecho que, segundo o cronista Luís Edmundo (2003, p. 42), era o coração da cidade no alvorecer do século XX. Parado em frente ao prédio do *Correio da Noite*, ele percebe que Figueiredo Pimentel, colunista social da *Gazeta de Notícias*, também observa Ivete e toma notas de sua “elegante toilette negra”. Quando Ivete se levanta, seu trajeto é detalhado: ela se encaminha em direção ao Bar da Franciscana, que existia na Avenida Central, bem na altura em que parava o bonde que a conduzia até sua casa, na Praia de Botafogo (Vagabundo, 1911, p. 96-97).

Mas ainda que *A cabeça do Carvalho* tenha sido anunciado como um compilado de acontecimentos verídicos e traga, de fato, alguns personagens e escândalos inspirados no cotidiano carioca, suas histórias pertencem ao universo ficcional e seria um exagero pretender extrair delas algum veredito acerca do comportamento sexual brasileiro durante a *Belle Époque*. Como já observou Peter Gay (1988, p. 61), justamente por se referirem a experiências das mais íntimas, temas relacionados à sexualidade costumam ser parcamente documentados, o que se agrava quando estamos diante de contextos nos quais a moral predominante mostra-se rígida quanto ao comportamento sexual de homens e mulheres.

Isso não nos impede, no entanto, de identificar os “efeitos do real” no enredo. Refletindo sobre os usos da literatura pela historiografia, Sandra Pesavento (2006, p. 22) defendeu que a ficção literária pode nos ajudar a acessar sensibilidades e modos de ver a realidade, o que nos permitiria resgatar “possibilidades verossí-

meis” de “como as pessoas agiam, pensavam, o que temiam ou desejavam”. De acordo com essa perspectiva, o menos importante de uma obra ficcional seria a realidade concreta de seus personagens ou dos acontecimentos narrados. Deveríamos nos concentrar é na sua capacidade de revelar questões, anseios e desejos que se faziam latentes num determinado tempo e lugar. Para essa autora, portanto, o que conta na literatura enquanto fonte historiográfica não é exatamente o ela pode nos aportar de “verdade”, mas “de problema” (Pesavento, 2006, p. 22).

Nesse sentido, é interessante refletir em torno do conceito de “imaginário” e sua relação com o que comumente se entende como “realidade”. Para o filósofo Cornelius Castoriadis (1982, p. 13), o imaginário não deve ser reduzido ao reflexo de algo real pois, ao contrário, a realidade é que deriva do imaginário. De maneira semelhante, Dominique Kalifa (2013, p. 20) define o “imaginário social” como um sistema coerente e dinâmico de representações, imagens e identidades coletivas presentes em cada sociedade, que traduzem o modo como são percebidos os grupos que as constituem. Esse autor ressalta que, justamente por serem os imaginários que produzem e instituem a realidade social – e não o contrário –, eles se encarnam e manifestam, entre outras coisas, em intrigas, enredos e ficções. No que diz respeito às representações percebida como pornográficas, especificamente, Robert Darnton defende que:

Ao se cristalizar em padrões culturais, o conhecimento carnal fornece material inesgotável para o pensamento, especialmente quando aparece em narrativas: piadas sujas, bravatas masculinas, fofocas femininas, canções licenciosas e romances eróticos. Sob todas essas formas, o sexo não é apenas um tema, mas também um instrumento para rasgar o véu que cobre as coisas e explorar seu funcionamento interno. Ele serve assim às pessoas comuns como a lógica serve aos filósofos: ajuda a extrair o sentido das coisas (Darnton, 1996, p. 21).

Para além da relação óbvia com questões de gênero e de sexualidade, portanto, as narrativas havidas como pornográficas podem revelar aspectos importantes – e nem sempre evidentes – de dinâmicas sociais mais amplas e complexas (Darnton, 1996, p. 30). Ainda que não intencionalmente, seus autores traduzem, atualizam e expressam padrões morais predominantes em determinado tempo e lugar, tais como preconceitos de classe, cor e nacionalidade, por exemplo, ao mesmo tempo em que contribuem para a definição das fronteiras e hierarquias sexuais que distinguem e valoram sexualidades normativas e dissidentes. De acordo com essa mesma perspectiva, Cristiana Schettini (1997, p. 188) defende que se remetermos essas narrativas ao contexto social em que foram elaboradas, podemos elaborar leituras que vão além da intenção de seus autores, trazendo à tona concepções mais gerais acerca das relações sociais e de gênero.

Nesse sentido, convém destacar que os espaços pelos quais cada um dos personagens da trama circula demonstra que o autor conhecia não apenas a geografia do Rio de Janeiro, mas também sua cartografia simbólica, demarcada por fronteiras raciais e de classe. Os clientes abastados de Jurumenha Carvalho habitam e transitam em endereços privilegiados da cidade, como é o caso de Ivete e Serapião, que moram na Praia de Botafogo e travam contato com Julião Alcoforado durante a Exposição Nacional, realizada no bairro da Urca, em 1908, em comemoração ao centenário da abertura dos portos. Já o Capitão Aarara, que vive em uma casa bonita e ampla na Rua das Laranjeiras, introduz Flora à sociedade levando-a ao Cinematógrafo, aos dramas do Teatro Recreio e a passeios pela Avenida Central e Rua do Ouvidor, importantes pontos de sociabilidade burguesa no Rio de Janeiro da época. Mesmo quando dedicavam-se aos prazeres dissidentes, esses personagens priorizavam companhias e destinos compatíveis com seu status social, como é o caso do próprio Arara, que embora fosse um libertino habituado à pândega, vivia “sempre rodeado do pessoal da zona chic” (Vaga-

bundo, 1911, p. 50), como era conhecida a prostituição de luxo da cidade. De maneira semelhante, quando Julião vai negociar com Jurumenha um “ninho” para os encontros com Ivete, o alcovieiro explica que possui opções para todos os bolsos, mas que para “uma pessoa distinta, rica, com o cérebro povoado de sonhos” o mais recomendado seria o “sétimo céu”, um chalézinho em Santa Tereza mobiliado à moda Luiz XV. Para Julião, o valor mensal de 800 mil réis para o aluguel do chalé era mais do que justo para “possuir uma mulher chic”. (Vagabundo, 1911, p. 16)

Já os personagens pobres do romance circulam em ambientes muito diferentes. O assistente de Jurumenha Carvalho, Maneco Clarineta, que é descrito como “mulato velho” e “malandrote” (Vagabundo, 1911, p. 5), conquista Alice Cavalo de Pau dançando maxixe em uma agremiação carnavalesca em Niterói, enquanto o bilhar de Pimentel, localizado na Rua de São Cristóvão, uma região mais afastada do centro reformado da cidade, é descrito como um estabelecimento “muito ordinário”. Essa diferenciação está presente também no vocabulário empregado por esses personagens e para descrever suas práticas sexuais. Pimentel, por exemplo, após passar alguns instantes contemplando os “contornos lisos como uma carnção de mulher” de Rosquinha, “atacou a praça com uma violência inaudita, alheio por completo ao rumor que fazia” (Vagabundo, 1911, p. 71). Já Serapião Troncoso, rejeitado pela esposa após consumir uma garrafada de catuaba e ser acometido por uma forte ereção, deparou pelos corredores da casa com Clara, a empregada, descrita como uma “mulata rechonchuda” (Vagabundo, 1911, p. 31). Vendo ali uma oportunidade, o patrão avançou, segurando-a pelas costas e prometendo casa, criada e mobília para que ela se entregasse. Como Clara hesitava por medo da patroa, Serapião retrucou dizendo: “deixa-te de luxos. Alivia-me depressa... ali mesmo na área, de qualquer maneira (Vagabundo, 1911, p. 32).

O modo como o desejo e as práticas sexuais entre esses personagens é descrito em muito se distingue da forma como o pri-

meio encontro entre Ivete e Julião é retratado, por exemplo. Entre esses amantes, além da *mise en scene* no Sétimo Céu, equipado com leito de molas, colchão de penas, almofadas, flores e véus, os amantes se beijam, se despem e se amam demoradamente (Vagabundo, 1911, p. 24-25). Júlio Caldeira também se valeu de sutileza e paciência para seduzir Esther, em longos colóquios nos quais declamava versos em francês. Quando finalmente declarou seu interesse, “um beijo foi a resposta daquele amor interno que desabrochava como uma aurora”. O autor sequer descreve o encontro sexual entre os dois, limitando-se a nos informar que “oito dias depois estavam nos braços um do outro” (Vagabundo, 1911, p. 91-92).

Em *A Cabeça do Carvalho*, portanto, somos apresentados a personagens bastante diversos não apenas no que diz respeito aos seus interesses e fantasias sexuais, mas também ao seu status social, ao lugar que ocupam naquela sociedade em virtude de sua cor e classe. Por um lado, a trama iguala todos, ricos e pobres, diante do desejo e do prazer sexual. Se os discursos morais mais amplamente difundidos consideravam as camadas populares especialmente propensas a um comportamento promíscuo, no romance nós vemos membros da *high society* – como Ivete, Capitão Arara e Flora – se entregando a prazeres proscritos pela moralidade dominante. Nesse sentido, o romance afirma que as sexualidades dissidentes não se limitam à nichos sociais, de classe, raça ou gênero, e tampouco podem ser reprimidas por códigos ou expectativas morais por eles definidas. Por outro lado, no entanto, a maneira como as experiências sexuais se manifestam parecem ser determinadas pelo lugar que os sujeitos ocupam na hierarquia social. Se para conquistar Ivete, uma mulher chic, valeria a pena investir no bem fornido chalé de Santa Tereza, Clara, a empregada negra, era convidada a deixar de luxos e se contentar em fazer de leito o tanque da área de serviço.

Sob esse aspecto, é importante ressaltar que *A Cabeça do Carvalho*, assim como boa parte das leituras para homens do pe-

ríodo, é um romance transgressor na medida em que representa e legitima como possíveis e prazerosas diversas práticas sexuais havidas como dissidentes, dando visibilidade a comunidades e experiências eróticas que, naquele contexto, embora existissem e fossem perceptíveis no cotidiano da cidade, só eram discutidas em compêndios de medicina legal. Isso não significa, contudo, que a narrativa constitua uma crítica radical às desigualdades raciais, de classe e de gênero que atravessavam a sociedade naquele período, tampouco que a representação das dissidências sexuais tenha escapado aos estereótipos e tabus a elas associados pelos discursos morais mais amplamente difundidos. Como observou Cristina Schettini (1997, p. 20) a respeito dos jornais alegres do começo do século XX, ao manipular as fantasias do público, esses periódicos não deixavam de expressar preconceitos que contribuíam para a manutenção das hierarquias sociais, nas quais seus próprios autores e leitores estavam inseridos. Por outro lado, Schettini nos convida a ponderar que a linguagem ambígua que caracterizava o gênero alegre permitia leituras muito diversas, ajudando assim a pautar alguns dos conflitos em torno da moralidade sexual no Rio de Janeiro no alvorecer do século XX (Schettini, 1997, p. 20).

Esse me parece ser o caso também de *A Cabeça do Carvalho*. Entre a transgressão e a norma, o romance nos permite refletir sobre uma miríade de questões relacionadas às dissidências sexuais na *Belle Époque* carioca, dando visibilidade a comunidades e práticas eróticas prescritas pelos discursos morais mais amplamente difundidos, revelando seus espaços de sociabilidade, suas estratégias de sobrevivência, seu vocabulário. Ao mesmo tempo, a narrativa nos ajuda a compreender também os limites simbólicos impostos pela moralidade dominante às dissidências sexuais, relevando a persistência de tabus e preconceitos em relação a comportamentos sexuais considerados desviantes – e sua intersecção com questões raciais e de classe – mesmo numa obra que, a princípio, se propõe a desafiá-los. O sexo,

como observou Robert Darnton (1996), dá o que pensar, e suas representações podem ser reveladoras de como diferentes grupos negociavam hierarquias sexuais – mas também sociais – em sociedades como o Rio de Janeiro do começo do século XX.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Horácio de. *Dicionário de termos eróticos e afins*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- ALTER. Livros a ler. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 358, 1883, p. 3.
- ARAÚJO, Rosa Maria Barboza. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ARCAND, Bernard. *El jaguar y el oso hormiguero: Antropología de la pornografía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1993.
- BARBOSA, Orestes. *Bambambã!*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural/ Divisão de Editoração, 1993.
- CARDOSO, Erika. *“E como não ser pornográfico?”: Usos, sentidos e diálogos transnacionais em torno da pornografia no Brasil (1880-1924)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.
- CARRARA, Sérgio. *Tributo a vênus: a luta contra a sífilis no Brasil, da passagem do século aos anos 40*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1996.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade*

- e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: Editora da Unicamp, Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 2000.
- CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun/ Roger Chartier*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- CHAVES, Jacqueline Cavalcanti. Os Amores e o ordenamento das práticas amorosas no Brasil da Belle Époque. *Análise Social* 41, n. 180, 2006, p. 827-46.
- COSTA, Valmir. O menino do Gouveia: A história real que inspirou o primeiro conto homoerótico brasileiro de 1914. In: *Projeto História*, São Paulo, v. 69, 2020, p. 419-457.
- CUROPOS, Fernando. Introdução. In: CUROPOS, Fernando (Org.). *Versos Fanchonos, Prosa Fressureira: uma antologia (1860-1910)*. Liboa: Index, 2019.
- CUROPOS, Fernando. Joanhina ou l'avatar portugais d'Herculine Barbin. In: *Moderna Språk*, 2021, n. 4, p. 26-35.
- CUROPOS, Fernando. Sapho maîtresse d'école. *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, n. 20, 2021 (b), p. 129-145.
- DARNTON, Robert. Sexo dá o que pensar. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Libertinos Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 21-42.
- DÍAZ-BENÍTEZ, María-Elvira e FIGARI, Carlos. Introdução: Sexualidades que importam: entre a perversão e a dissidência. In: DÍAZ-BENÍTEZ, María-Elvira e FIGARI, Carlos (Orgs.). *Prazeres dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009, p. 21- 29.

- EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Edições do Senado Federal, 2003.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ESTEVES, Martha de Abreu. *Meninas perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- FIGARI, Carlos. *Eróticas de la disidencia en América Latina: Brasil, siglos XVII al XX*. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad – CICCUS: CLACSO, 2009.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: a decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global, 2004.
- GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- GAYLE, Rubin. Thinking Sex: Notes for a radical theory of the politics of sexuality. In: VANCE, Carole (Org.). *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. Boston: Routledge & K. Paul, 1984, p. 267-319.
- GREEN, James. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- KALIFA, Dominique. *Les bas-fonds: Histoire d'un imaginaire*. Paris : Seuil, 2013.
- KALIFA, Dominique. Belle Époque: invention et usages d'un chrononyme. In : *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 52 | 2016/1, p. 119-132.
- KENDRICK, Walter. *El museo secreto: La pornografía en la cultura moderna*. Bogotá: Tercer Mundo, 1995.

MAINGUENEAU, Dominique. *La littérature pornographique*. Paris: Armand Colin, 2008.

MENDES, Leonardo. Álbum de Caliban: Coelho Neto e a literatura pornográfica na Primeira República. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 26, n. 3, 2017, p. 205-228.

MENDES, Leonardo. Livros para homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.º 53, 2017. p. 173-191

PEÇANHA, Natália Batista. *“Regras de civilidade”: tecendo a masculinidade do smart nas páginas d’O Rio Nu (1898-1916)*. 2013. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2010.

PEREIRA, Sônia Gomes. *A Reforma Urbana de Pereira Passos e a Construção da Identidade Carioca*. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 1992.

PIRES DE ALMEIDA, José Ricardo. *Homossexualismo (a libertinagem no Rio de Janeiro); estudo sobre as perversões e inversões do instinto genital*. Rio de Janeiro: Lammert & C. Editores, 1906.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

ROCHA, Oswaldo Porto. *A Era das Demolições: Cidade do Rio de Janeiro 1870-1920*. Biblioteca Carioca, 1995.

ROHDEN, Fabíola. *Uma ciência da diferença: sexo e gênero na medicina da mulher*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2001.

SALIBA, Elias Thomé. *Cultura*. In: SCHWARCZ, Lilia Mortiz (Coord.). *História do Brasil Nação: 1808-2010: A abertura para o mundo (1889-1930)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

SCHETTINI, Cristiana. *Clichês baratos: sexo e humor na imprensa*

ilustrada carioca do início do século XX. Campinas, Brazil: Editora da Unicamp, 2019 (E-book).

SCHETTINI, Cristiana. *Um gênero alegre: imprensa e pornografia no Rio de Janeiro (1898-1916)*. Dissertação (Mestrado em História) -- Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

SEVCENKO, Nicolau. Introdução: O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil* – volume 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 7-48.

SOARES, Luiz Carlos. *Rameiras, ilhoas, polacas: a prostituição no Rio de Janeiro do século XIX*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

VIVEIROS DE CASTRO, Francisco José. *Atentados ao Pudor: estudos sobre as aberrações do instinto sexual*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Freitas Bastos, 1934.

ZALUAR, Alba, ALVITO, Marcos. *Um Século de Favela*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

Capítulo 9

Clichês obscenos no *Inferno* da Biblioteca Nacional: o caso *Variações de amor* (1913)

Antonio K.valo

Parte integrante do acervo da Biblioteca Nacional do Brasil, o livro *Variações de amor*, de autoria de Zé Bedeu, lançado possivelmente no ano de 1913, está catalogado numa subseção intitulada *Inferno*, criada a partir de 2004 por Ana Virgínia Pinheiro, quando assumiu a chefia da Divisão de Obras Raras que, a partir da Política de Formação e Desenvolvimento de Coleções, criou uma força-tarefa para encontrar em toda a Biblioteca obras que deveriam ser direcionadas a tal categoria, destinada a livros, livretos, panfletos etc. de cunho pornográfico (Fonseca Junior, 2023). No início de sua pesquisa, o ímpeto de Pinheiro foi o de localizar as primeiras edições das grandes obras de escritores brasileiros do século XIX, porém nesta vasculha, objetos bibliográficos pornográficos surgiram com suas catalogações equivocadas, pulverizadas por todo o acervo da instituição.

A partir do aparecimento dessas obras, seu interesse foi o de compreender o motivo da suposta falha e, em conjunto com outros departamentos, como Obras Gerais e os setores de Preservação e Restauro, surgiu a ideia de que esses livros estavam *descatalo-*

gados, termo que a pesquisadora tem popularizado, que, segundo ela, foi o professor do curso de Biblioteconomia da UniRio, Mário Ferreira da Luz quem criou, que significa, a existência de um fichamento para o livro, mas este não é suficiente para chegar até o volume. (Fonseca Junior, 2023) Estes objetos camuflados estão desta maneira dispostos na Biblioteca Nacional como forma de preservação, para que não possam ser censurados ou eliminados. Deste modo, a bibliotecária decide, em homenagem ao grande acervo de obras pornográficas da *Bibliothèque Nationale de France*, nominado *Enfer*, dar o mesmo nome ao acervo brasileiro, que se encontra em constante crescimento, visto o tamanho de seu volume de peças bibliográficas completo.

O livro em questão, produzido, veiculado e comercializado pelo jornal satírico-pornográfico *O Rio-nu*, é constituído por três contos independentes com temáticas obscenas distintas. Partindo de seu título, percebe-se que a obra é montada a fim de criar um imaginário variado de atividades sexuais que fujam do que podemos considerar socialmente aceitável para o período de sua publicação, visto a presença de um cachorro, encontros homossexuais, sexo grupal, entre outros elementos. Partindo da premissa que o título enfatiza que essa variação está à disposição do amor, é posto ao leitor que tais contos tratam o aspecto sentimental trocado entre os personagens em narrativas obscenas, o que pode ser observado na conclusão dos três textos, como veremos adiante.

Variações de amor prega uma ideia amplificada, ou “variada”, nas representações sexuais em seus contos, demonstrando o intuito em produzir uma ideia de liberdade sexual, prezando o corpo e o prazer, sem que haja um julgamento moral. Para além da homossexualidade encontrada em todas as narrativas, principalmente a feminina, vista como apagada historicamente por diversos motivos, o foco está na apresentação de tipos sociais vistos comumente no cotidiano do começo do século XX, criando uma familiarização com o leitor que se sente próximo desta ficção, fan-

tasiando uma realidade possível. A jovem viúva que não pretende ter mais um homem como fonte de seu prazer, a costureira lésbica que se insinua para suas clientes, são as personagens contidas no primeiro conto, “Consolo de viúva”, assim como o cachorro Pery. As primas que cultivam uma intimidade sexual junto ao marido farmacêutico que participa da aventura sexual da esposa, compõem a segunda narrativa, “Laurinha e Bibi”. Um caixeiro andrógino que é desejado por homens e mulheres, uma negra voluptuosa que busca um relacionamento afetivo, e um negro que se sente traído e “se vinga” montando uma relação a três, fazem parte do terceiro e último conto, “O caixeiro bonito”.

Todas as personagens são verossímeis, e buscam em suas aventuras sexuais suprir seus desejos e encontrar modos positivos de vivenciar suas sexualidades. Neste sentido, esta literatura obscena cumpre uma espécie de aparato pedagógico, no sentido de educar e entreter seus leitores através da produção de narrativas que se espelham na sociedade de seu tempo. Há, obviamente, por conta da temática de cunho pornográfico, também um desvelamento da hipocrisia social, alimentada por um conjunto de regras e normas castradoras, quando o leitor é convidado a olhar, quase que por um buraco da fechadura, o que é possível acontecer na intimidade desses seres inventados. Neste sentido, essas personagens também estão à disposição de uma imaginação que não pretende domar seus corpos, sendo produtora do prazer que será decodificado pelo consumidor destas vidas criadas. Mais que entreter e ser tachada de frívola, é possível e importante olhar para esses contos e absorver ensinamentos e possibilidades sexuais.

Desde a capa do livreto *Variações de amor*, observamos que esta carrega diversos elementos obscenos, como é de costume nesta qualidade de narrativa, visível na figura 01.



Figura 01: Capa do livro *Variações de amor*. Acervo pessoal.

Logo abaixo do título, lê-se uma pequena chamada, *Estimulantes contos com gravuras do natural*, indicando que além do conteúdo dos textos serem eróticos/pornográficos, este é recheado com imagens consideradas “fidedignas” à realidade, ou seja, fotografias. Sua editora, gravada acima de todas as informações, “Bibliotheca de Cupidos”, remete à casa editorial de outros contos também comercializados por O Rio-nu, “Cupido & comp.”, porém ao grafar o nome da editora incluindo a letra “s” no meio de “cupido”, o que se aproxima do “cuspe”, lubrificante amplamente reconhecido no imaginário popular para a atividade sexual, um chiste é criado entre

“cupido” e “cuspido”, visto também nas gravuras da capa, em que dois anjos (prováveis Cupidos, responsável pelo amor na mitologia romana, ou seja, o mesmo que Eros para os gregos, sendo dele a responsabilidade em flechar as almas apaixonadas) interagem entre si, incluindo a presença de uma placa na mão de um deles, que pode ser compreendida como uma fotografia, corroborando o subtítulo do livro. O humor e a sátira sempre tiveram relacionados à obscenidade, deste modo, transformar o cupido em “cuspido” reitera a função cômica da literatura pornográfica.

Apesar de não termos informações oficiais da inclusão de *Variações de amor* como publicação oriunda do jornal *O Rio-nú*, foi encontrada vasta publicidade do livro, sempre informando como adquiri-lo, sendo disponibilizado ao leitor o mesmo endereço de venda de outros títulos ligados ao jornal, como se vê na figura 02. O livro se encontra sem data definida pelo registro do departamento de Obras Raras da BN, catalogado como “191?”, porém, a comercialização veiculada pelo semanário data entre abril e maio de 1913, podendo então ser considerado seu ano de lançamento.

Leitura alegre

Variações de amor — contos estimulantes com gravuras do natural, por Zé-Bedeu... 300 rs.

Entra, sinhôr — sensacional romance de atualidade, ornado de lindas gravuras apropriadas ao texto, por Pelino Língua..... 15000

O chamisco, ou o querido das mulheres, historieta alegre, ilustrada com excelentes gravuras, por Pelino Língua..... 15000

Album de Cuspidos — collecção de gravuras com o texto explicativo em versos:

1ª série.....	30000
2ª "	15000
3ª "	15000

Os pedidos de tôra devem vir acompanhados de mais 500 réis para as despesas da remessa e ser dirigidos a A. VELLOSO

Rua do Buzante n. 213 — Rio de Janeiro

Figura 02: Publicidade de venda do livro *Variações de amor*, de Zé Bedeu, veiculada em *O Rio-nú*, em 09 de abril de 1913, p. 7. Fonte: Hemeroteca Biblioteca Nacional.

A VIÚVA E SEUS CONSOLOS

O conto que abre o livro, “Consolo de viúva”, inicia-se apresentando a personagem principal, Margarida, como uma viúva inconsolável, comparando-a ao desespero de Calipso ao perder Ulisses, remetendo à *Odisseia* de Homero. Tal artifício é um dos clichês muito utilizados em narrativas obscenas para justificar questões dos personagens, como, no caso, a tristeza de Margarida em ser uma viúva, criando para o leitor um referencial fora do texto a fim de firmar um pacto sobre sua apresentação. Logo após, como de costume nos textos obscenos, o leitor se depara com a primeira descrição desta mulher, para que fique estabelecido seu desejo sexual, como vemos no trecho a seguir:

Tinha apenas vinte e seis anos, era distinta, bonita, elegante e ficara sem filhos. Tendo com que viver, *recusava casamentos ambiciosos que lhe surgiram, à cata de seus sentimentos de viúva rica*. Vivia só com duas criadas; mas é preciso dizer que o *temperamento ardente de seu corpo* após longo tempo de calma começava a vibrar; era moça e a natureza recuperava seus direitos; *por isso muitas vezes no seu quarto ela esfregava com o dedinho o seu cono macio e assim saciava o seu desejo, naquela suave masturbação*. (Be-deu, 1913, p. 5, grifos meus)

O narrador apresenta a idade da personagem, enfatizando sua juventude para o fardo de ser uma viúva; justifica sua posição social para as negativas de novos casamentos; demonstra seu desejo sexual e finaliza afirmando que ela se masturba, posicionando Margarida como uma mulher em busca de prazeres sem a exigência de um homem. Este é mais um clichê posto para a compreensão da narrativa, no qual a viúva se consola para além da presença masculina, e, de certo modo, empodera esta mulher em relação à maneira com que a sociedade vigente trata o corpo feminino. Enquanto clichê, vemos que demons-

trar desejo sexual, mesmo sem haver a produção narrativa da atividade, é uma estratégia extremamente importante na fabulação da literatura obscena. Vê-se claramente que para criar no imaginário do leitor a conformação da personagem principal, alertada desde o título, a viúva Margarida, é necessário já nas primeiras linhas demonstrar que ela faz uso da masturbação como resposta à suposta solidão da viuvez, como vimos nos trechos grifados. Deste modo, cria-se o corpo sexual da personagem, para além de um simples corpo. Uma mulher que se masturba precisa ser explicitada na narrativa, pois a obviedade da masturbação está no campo do masculino, e assim é produzido o imaginário sexual dela e sobre ela.

Os parágrafos seguintes apresentam, superficialmente, a presença de uma costureira, que a visita para provas de vestidos, e de seu cachorro, da raça Terra nova, recém-chegado em sua casa, ao qual se afeioou rapidamente. Se buscarmos ligação direta desses primeiros trechos do conto com seu título, pode-se observar que a costureira e o cachorro é(são) o(s) consolo(s) da viúva, ou disputarão tal cargo. Ao leitor é posto o lugar de adivinhar quem consolará Margarida, e é a partir deste desejo que a leitura é seguida.

Diferenciando-se de outras narrativas obscenas, temos a primeira cena sexual no conto antes da completude da descrição da personagem, principalmente de seus atributos físicos, de suma importância para a pornografia. A cena, no entanto, se dá a partir da masturbação de Margarida, prometida desde o início da narrativa, que desencadeará na primeira conclusão de um consolo para ela. Como pode ser visto no trecho a seguir, o autor prefere apresentar a aparência da viúva em meio à sua performance.

Uma certa manhã a viúva acordou mais excitada que de costume. Devido ao grande calor que fazia, dormia nua, apenas coberta por um lençol fresco, de linho. Tinha sonhos com o marido, um sonho lúbrico em que ela o sentia beijar-lhe a pomba, como antigamente. Ia a erguer-se quando o – Pery

– o cão – se atirou à cama lambendo as mãos e o rosto, contente como um colegial.

A rapariga afastou-o, mas o cão ficou deitado, boca entreaberta, com a língua vermelha a palpitar entre os dentes muito claros. Parecia que o cão a fitava com uma expressão singular, com o olhar doce e terno (Bedeu, 1913, p. 6).

A cena descrita a partir de um sonho, se faz importante para perceber o desejo da personagem em, inicialmente, ter seu marido de volta, ao imaginar um ato de sexo oral, quando se depara com o cachorro que a observa. É preciso salientar que a raça do cachorro descrita no conto é considerada uma das maiores entre este tipo de animal, podendo, de pé, com as patas dianteiras levantadas, alcançar a altura de uma pessoa, além de ser reconhecida por ter características humanas, além das físicas, as sentimentais.¹ Deste modo, quando o cão é tratado “como um colegial”, “com a boca entreaberta” e “o olhar doce”, é montada uma cena para o leitor em que o animal é humanizado no interior da narrativa, podendo ser naturalizado como passível de participar da cena sexual. Este artifício em preparar os atores sexuais para a cena, também pode ser compreendido como mais um clichê nas histórias obscenas, pois se trata da criação de diversos elementos jogados ao leitor para que sejam administrados nos trechos dedicados às cenas sexuais propriamente ditas.

O conto entrará, mais profundamente, na descrição física de Margarida, cumprindo a estratégia fotográfica em passar por cada parte de seu corpo, a fim de produzir sua imagem para o leitor, como vemos a seguir:

A viúva era uma mulher bonita... Era um tanto gorda, mas elegante, clara, peitos salientes e grandes

1 <https://canaldopet.ig.com.br/curiosidades/racas/2022-01-12/cachorro-terra-nova-no-guia-de-racas.html?Foto1>

com mamilos escuros, cor de chocolate, uns braços roliços e rosto gracioso. A boca era bem cuidada, fresca e pequena. A cintura era delicada e as nádegas grandes, volumosas, muito lisas e bem-feitas com uma covinha deleitosa. Tinha umas coxas soberbas, pernas bem torneadas e uma *pomba* carnuda, vermelha, cercada de cabelos negros (Bedeu, 1913, p. 6, *itálico no original*).

Parte fundamental da narrativa obscena, a descrição do corpo, com ênfase nas zonas erógenas ou daquelas que se pretende usar na ação sexual, Margarida é descrita para nós como uma mulher desejável e de acordo com o padrão de beleza de sua época, enfatizando um corpo arredondado, com foco em sua bunda, suas coxas e pernas. Logo após, entra em cena seu órgão sexual, aqui chamado de “pomba”², caracterizando ser carnuda, vermelha e peluda. Ressaltamos que tais predicados dados a Margarida, demonstrando que ela é vista como “extremamente feminina”, servem de pano de fundo para as cenas que seguem na narrativa, como veremos adiante. Essa descrição estará à disposição também da herança estética do Realismo, que se inicia no século XIX, como nos mostra Lúcia Castello Branco, analisando o erotismo na produção literária brasileira. “Obedecendo ao caráter fotográfico da arte realista, esse deslocamento estará centrado, fundamentalmente, no visualismo,” demonstrando que a ideia de uma sensualidade estaria posta no “que se depreende da descrição minuciosa dos traços faciais de uma personagem, de seu figurino ou do cenário.” (Branco, 1985, p. 34)

No entanto, quando estamos tratando de uma literatura assumidamente explícita quanto à presença do sexo e da sexuali-

2 Chama a atenção que a narrativa use “pomba”, pois geralmente este vocábulo é associado ao órgão masculino. O mais comum, quando utilizada para o órgão feminino é estar no diminutivo: “pombinha”. cf. Vocabulário obsceno dos órgãos sexuais masculino e feminino em português e em italiano https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86604/souza_vrog_me_sjrp.pdf

dade, podemos ampliar tais características tratando da descrição do corpo com ênfase no sexo (priorizando as partes que estejam atreladas ao prazer) e do figurino e cenário quando estão dispostos à produção de um imaginário pornográfico, como por exemplo no trecho anterior em que Margarida “[...] dormia nua, apenas coberta por um lençol fresco, de linho.” (Bedeu, 1913, p. 5) Temos então, mais um clichê formado. Para Jorge Leite Júnior, o modo como os personagens nas narrativas obscenas é representado, configura-os como “corpos fragmentados”, devido à “impessoalidade das trocas”, o que gera uma “ruptura entre sentimentos e sensações”, dando ao corpo erótico uma construção metonímica, para além da descrição realista. (Leite Júnior, 2006, p. 49) A pornografia, então, cria uma lógica de repartir o corpo, focando em recortes imagéticos, produzindo assim um *close up*, que dá importância ao detalhe, com o objetivo de enfatizar o fragmento na função sexual, criando relação direta entre o texto obsceno e a produção de imagens.

O que se faz de mais importante para essa primeira parte do conto é o encontro de Margarida com o seu desejo em possuir seu cachorro, Pery, humanizando-o pelo tamanho do órgão sexual e sua aptidão para o sexo oral que a viúva produzirá a partir do uso de açúcar em sua genitália. Primeiro, veremos a mulher acariciando o órgão do cachorro, “[...] com sua mão macia”, que rapidamente estará ereto, visto saindo “[...] rubra, vermelha, para fora do estojo pelicular.” Após essa ação, o narrador nos informa que “[e]ra um verdadeiro membro humano”, trazendo medidas de grossura e comprimento que justificassem tanto o ato, afastando-se da sensação de abusar de um animal, quanto corroborando a experiência de Margarida que, mesmo sem o marido presente em sua vida, mantinha vivo o seu desejo sexual. Tal motivação demonstra que o cachorro pode ser visto como um animal racionalizado para o ato sexual que a senhora provocara, pois o mesmo não se afugenta ou se assusta, assim como aceita a ação de bom

grado. Na continuidade do ato, é trazido o pensamento de Margarida, que automaticamente conclui que “[n]ada além do intenso gozo” pode ocorrer sobre sua ação, na mesma proporção que a viúva tem agora com o que se consolar, referenciando o título do conto. (Bedeu, 1913, p. 7)

Para além da potência, Pery, se humano fosse, teria sua performance animalizada a fim de produzir no leitor o aspecto irracional do sexo, enquanto na narrativa há a tentativa em aceitar a característica do bicho, invertendo o desejo dele para uma ação humana, dando ao cão a sensação de prazer em estar com Margarida. Na mesma potência, a mulher está tomada pelo seu desejo e penetra o membro do cachorro em sua vagina, o que cria uma relação sexual completa entre os dois:

Ao sentir o calor da vulva, o animal começou a meter gostosamente. Para dar-lhe mais jeito a viúva pôs um travesseiro sob a bunda. O animal então em pé, com as patas em posição natural, introduziu a verga abrasada totalmente. A viúva gemia de prazer que mais se acumulou quando sentiu o robusto animal, por três vezes, regar-lhe a vagina de esperma e o nó do membro atochar interiormente o canal do amor. O cão deitando-se sobre ela sem retirar a verga dura, lambendo-lhe o rosto e respirando ofegante, com a língua de fora, exausto de prazer. (Bedeu, 1913, p. 8)

Observa-se que para a literatura obscena os exageros fazem parte da construção do prazer para o leitor: a quantidade de ejaculações, a respiração ofegante, a exaustão. Deste modo é construída a hipérbole do ato sexual, distanciando os personagens da vida sexual higienizada e construída socialmente com suas vergonhas, medos e pudores. Chegamos então a mais um clichê: a representação demasiadamente exagerada e infinita de fluídos, gozos, gemidos e tudo o mais que faça parte da obscenidade enquanto literatura. Esta fantasia, propriamente dita, é o auge do desejo do

leitor de tais narrativas, sendo explicitamente o objetivo central do consumo da pornografia.

A segunda parte da narrativa inicia-se com a entrada de sua costureira com Margarida expulsando o cachorro do quarto, onde faria a prova de seus vestidos, trocando abruptamente de parceiro sexual. Ao que tudo indica, tal cena é descrita se passando no mesmo dia, pelo período da tarde. A costureira é apresentada ao leitor de modo comedido, apenas informando ao leitor que ela é bonita e, principalmente, que seus olhos eram maliciosos. Após um diálogo breve, uma troca de simpatias e elogios, Stella, a costureira, aproveita a prova da roupa para acariciar o corpo de Margarida: “Num desses momentos roçou a mão pelos seios volumosos da viúva, que estremeceu; ao vestir-lhe a saia, passou a mão pelo monte de Vênus e pelas coxas” (Bedeu, 1913, p. 9). A este ato, é necessário que a viúva indique ao leitor sua reação em torno de tal “audácia”. Após a constatação de que foi bem aceita tal atitude, Margarida reflete sobre Stella ser “viciada”, lembrando que seu falecido marido já havia lhe contado sobre “mulheres-homens” que “[...] gostavam de prazeres com pessoas do seu sexo.” (Bedeu, 1913, p. 9) A literatura obscena está sempre disposta à produção de atividades sexuais, e, cumprindo tal papel, veremos a costureira dando um beijo na viúva, que cede, desembocando num abraço. A conclusão para que se prossiga a investida é que ambas são mulheres, corroborando para uma intimidade entre os corpos, atitude supostamente inexistente no universo masculino. Na mesma proporção, tal conto é produzido a fim de inflamar o imaginário de homens, que se excitam ao desejar mulheres dispostas ao sexo, como veremos frequentemente neste tipo de produção literária. Importante ressaltar que o corpo de Stella é descrito em oposição à feminilidade de Margarida, masculinizando a costureira com seu corpo magro e sem as “curvas deliciosas” da viúva. Deste modo é colocado que a passividade feminina está posta à cena sexual que virá a seguir:

As duas se abraçaram, língua com língua e os corpos se esfregaram lubricamente; porém, num momento, a modista se insinuou por baixo da bonita viúva. Esta repousou sobre as coxas da modista, com os seios nas pernas dela enquanto a rapariga metia, por baixo, a língua na *pomba* quente da viúva. As nádegas volumosas desta começaram a oscilar, a mexer-se de prazer, enquanto a linguazinha vermelha se introduzia pela vagina adentro. Num espasmo de gozo a viúva tombou para o lado com o ventre para o ar, as coxas afastadas e suspirando de prazer. Nessa ocasião a modista deitou-se sobre ela. A rapariga tinha um clitóris razoavelmente grande que penetrou na vulva da formosa mulher. Aquelas covas cetinosas se entrelaçaram numa volúpia extrema; os seios se roçavam e chupavam-se os lábios com um ardor e uma lubricidade extraordinárias. Dentro em pouco as nádegas de ambas se rebolavam ardentemente; a viúva abriu as coxas de modo a receber aquele clitóris no templo do amor e ambas, entre suspiros e beijos, se orvalharam mutuamente (Bedeu, 1913, p. 10-11, *italico no original*).

Vê-se que para a apreciação sexual do leitor masculino, não basta que duas mulheres se beijem, se chupem ou se rocem; se faz importante a presença fálica da penetração, marcando as personagens entre passiva e ativa na relação. Se primeiramente o falo se faz na projeção da língua da costureira, logo após a justificativa do sexo penetrativo é dada na validação de um clitóris avantajado suficientemente para prover prazer à viúva, pois, enquanto mulher, sendo colocada a vagina no papel de “gruta”, “caverna” ou “templo”, somente algo que se assemelhe a um pênis é capaz de provocar satisfação em uma fêmea. Vale frisar que esse culto falocêntrico se dá também pelo conto obsceno em questão, parte integrante de seu tempo, o princípio do século XX, ser destinado preferencialmente ao público masculino, supostamente heterossexual. Assim sendo, é visível que a cena de lesbianismo está destinada ao prazer

masculino, como veremos mais aprofundado no próximo conto. Ao chamar a ação sexual de ambas de “roçadinho”, elimina-se a imagem do falo, do mesmo modo que infantiliza o ato tratando-o no diminutivo, o que beira a deslegitimação do sexo. Mas, retornando ao título do conto, a esta viúva não caberá um “sexo de verdade”, com penetração de um homem em seu corpo, pois a ela foi dado apenas o “consolo”.

A terceira parte da narrativa volta a descrever novas investidas sexuais de Margarida com seu cachorro, tentando encontrar novos e confortáveis métodos para que ambos possam aproveitar da modalidade sexual recém-descoberta. O crescente interesse em seu parceiro cão-humanizado desemboca na retirada do açúcar como estimulante para o sexo oral, na insistência do sexo vaginal e na tentativa, cumprida, de sexo anal, sempre com a conclusão de gozos repetidos, prazeres trocados, afagos e beijos correspondidos. Com o objetivo de finalizar o conto, a conclusão da história é feita de forma a trazer uma viúva contente com suas descobertas no sexo, retirando o estigma da solidão e tristeza do início da narrativa. “Às vezes a Stella lá aparecia e matavam saudades fazendo *roçadinho* e *minetes* admiráveis. O formoso cão – o Pery – era tratado, amimado e querido como um verdadeiro amante.” (Bedeu, 1913, p. 15, itálico no original) Deste modo, com seus consolos resolvidos, o conto destaca a beleza de Margarida, conquistada graças à sua atividade sexual, com ênfase na ausência de um homem para realizar seus prazeres. Para além do “roçadinho”, que veremos novamente mais à frente, “minetes”, de acordo com Fernando Curopos em seu texto *Ceci n'est pas une pipe*, é uma palavra obscena francesa para designar o sexo oral praticado numa mulher (quer por um homem ou uma mulher). Aliás, na gíria francesa, “le chat” (o gato), “la chatte” (a gata), “le minou” (o gatinho), eram sinônimos para designar o sexo feminino na produção pornográfica; assim, transparece o “imaginário erótico da época, em que a França, devido à sua produção pornográfica, ocupa um espaço de peso.” (Curopos, 2022, p. 17)

Retomando as características físicas de Margarida, o conto praticamente lança uma receita a se seguir, concluindo a moral da história com a frase “Melhor não podia ser..”, uma gravura do cachorro, seguida de uma legenda “O Pery.”:



Figura 03: Gravura final do conto “Consolo de viúva”, do livro *Variações de amor*, de Zé Bedeu, 1913, p. 16 Acervo pessoal.

Decepcionando o leitor, que após ler tal narrativa, induzido pela chamada da capa para presença de fotografias, o primeiro conto do livro finaliza com uma ilustração bem simplista, comparando-se ao teor do conto. Há apenas a imagem de Pery, o cachorro da viúva, ilustrado, quase posado. Não foram entregues ao leitor imagens das cenas sexuais entre o bicho e sua dona, nem da dona com sua costureira. Entrega-se apenas uma imagem que parece ser de um clichê gráfico existente previamente. No entanto, no ímpeto de manter o leitor aguçado, há um interesse editorial em como o livro foi montado. Prova disso é a página que segue à direita após a finalização de “Consolo de viúva”; uma fotografia pornográfica de duas mulheres, pertencente ao próximo conto, que já dá dicas do que se vai ler a seguir, como vemos na figura 04:



Figura 04: Páginas entre o fim do primeiro conto e entrada do segundo, *Variações de amor*, de Zé Bedeu, 1913, p. 16. Acervo pessoal

DUAS É BOM, TRÊS É O MEIRELLES

O segundo conto, “Laurinha e Bibi”, já nos lança a ideia de uma história que envolverá cenas sexuais entre mulheres, haja visto a fotografia que antecede a história, que somente terá sua descrição no conto na terceira parte deste texto. Conforme dito anteriormente, a literatura obscena usa do artifício da descrição de seus personagens minuciosamente para a construção do imaginário erótico, um dos clichês, e em “Laurinha e Bibi” não será diferente. Apresentando primeiramente Laura, o conto foca em trazer à personagem os assédios ocasionados, segundo o autor, pela sua beleza, a inveja de outras mulheres e a sorte de seu noivo, Joca

Meirelles, em se casar com ela, visto, que mesmo tímido, era um grande amante. Com descrições que ressaltam a sua “elegância de formas, [a] beleza graciosa do seu rosto oval, claro e corado e [...] brilho dos olhos escuros e aveludados” (Bedeu, 1913, p. 19), Laurinha casa-se já no começo do conto com o farmacêutico recém-formado que devota amor sincero a ela. Assim é montado o primeiro clichê da narrativa, enfatizando um casal que se ama, sendo ela exuberantemente tratada como bonita e ele discretamente tachado de tímido. Ambos estão ansiosos para o fim da cerimônia de casamento, indicando o desejo do casal em ir ao quarto nupcial. Porém, antes da narrativa descrever a primeira cena de sexo, há a introdução de um passado erótico de Laurinha, com sua prima Bibi, aguçando ao leitor o imaginário da mulher sexualizada. Ao descrever que Laura “não era uma inocente e que já fazia *roçadinhos* com sua prima Bibi” (Bedeu, 1913, p. 20, *itálico no original*), o narrador indica ao leitor uma faceta erotizada das personagens, corroborando o título do conto, concluindo a introdução do mesmo com a descrição da prima, “uma morena ardorosa de quadris volumosos e que tinha um clitóris grosso, vermelhinho, que muito gozo já dera.” (Bedeu, 1913, p. 20).

Eufemisticamente chamado de “roçadinho”, que vem do verbo roçar, o sexo entre mulheres é tratado no diminutivo, enfatizando uma falha, ou falta, em não ter um membro fálico que penetre, ou, ainda, criando a hipérbole do órgão sexual feminino, focado no clitóris, considerando-o “grosso” e “vermelhinho” na produção de algo que mimetize um pênis para essa ação sexual poder existir. Isso pode se dar por diversos fatores, como, por exemplo, o apagamento de tal sexualidade como continuidade de uma invisibilização da sexualidade feminina como um todo, mas o que mais chama atenção é a produção, para a obscenidade, de “lésbicas” com o propósito da realização do prazer masculino heterossexual, não acontecendo o mesmo com “gays”, que ocasionaria na repulsa a tais personagens. Diferentemente de “Consolo de

viúva”, Bibi, dona do clitóris fálico, não é tratada de modo masculinizado. No entanto, como veremos mais adiante, “morena”, mesmo que na época não tivesse conotação pejorativa, podendo apontar para o topos da literatura licenciosa com cenas lésbicas, que opõe a morena (tida como mais viril, logo, ativa)/ a loura (tida como a seduzida)³, ainda assim pode ser lido como marca para um corpo não-branco, tendo ela espaço para ser diminuída perante a alva Laurinha, que lembra no diminutivo a musa de Petrarca, assim como abusada por Meirelles. Dessa maneira, percebemos que há uma escolha temática na literatura obscena em apresentar seus personagens com características que serão usadas posteriormente na produção das cenas de sexo, criando correlações de poder (abusador X abusado), podendo ser características raciais, sociais, físicas etc., construindo mais um clichê a ser observado.

A primeira cena completa de sexo do conto se dará na noite de núpcias do casal, enfatizando a perda da virgindade de Laurinha, demonstrando, como é visto de costume numa sociedade falocêntrica na qual a história está inserida, que sua atividade sexual anterior com outra mulher não foi capaz de desvirginar uma vagina, pois para tal é necessário a presença de um pênis. A cena é dividida em três partes substanciais: 1) As preliminares, que começam com os beijos, a ereção do pênis de Meirelles, a retirada da roupa de Laurinha; 2) uma cena de sexo oral, em que ambos chegam ao orgasmo; 3) a segunda tentativa de penetração, desta vez bem-sucedida, contemplando a grande excitação do casal, que goza novamente. Essas etapas do sexo, para a literatura obscena, são necessárias para, de modo escalonado, produzir cena a cena para o leitor a atividade dos personagens. Mesmo com a utilização de metáforas, hipérboles e um arcabouço fantasioso de ações que o próprio leitor seria incapaz de reproduzir em sua realidade, na

3 Ver o capítulo sobre esse topos loura/morena lésbicas em Curopos. *L'Émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 131-138.

literatura obscena alcança-se o orgasmo expandido, função primordial de tal literatura.

A segunda parte do conto se dará com a representação da exaustão de Meirelles, indicando que o mesmo tem uma vida sexual extremamente ativa, devido aos desejos de Laurinha. É importante mostrar que “o rapaz definhava lentamente”, na mesma proporção que “abusava do vinho de Málaga e de elixires afrodisíacos custosos, [e] apresentava-se sempre pronto para o combate.” (Bedeu, 1913, p. 22) Deste modo o leitor tem acesso não somente ao exagero da performance sexual de Meirelles, mas também ao desejo insaciável de sua esposa, enaltecendo essa mulher no patamar de libertina. Tal situação é importante na narrativa para posicionar Laurinha como aberta sexualmente e, mesmo sendo uma “mulher de respeito” e casada, disposta ao sexo como poucas mulheres de sua posição social estaria.

A Laurinha não o deixava e a todo o momento queria sacrificar no altar do amor. Tinha olheiras profundas mas isso fazia ainda mais agradável o seu rosto, tornava-lhe o olhar mais profundo. Com a carne satisfeita, ela sem perder a elegância, tornara-se mais gorda, os quadris mais cheios e bamboleava-os com tanta graça que fazia tesão aos que a viam passar na rua, esbelta e bem-vestida, na sua vaidade de mulher querida, formosa e bem fodida... Mal o marido chegava à casa e despia-se, ela se lhe acercava no quarto em camisa. Ele deitava-se e acariciava-lhe a cona gorda e fresca, enquanto ela, seminua, passava a mão delicada e fina pelo entesado membro. (Bedeu, 1913. p. 22)

Assim como no conto anterior, em “Laurinha e Bibi” a personagem feminina é posta como ativa sexualmente, aproximando sua prática à das prostitutas, mote historicamente inicial da pornografia. Do mesmo modo que Laurinha é retratada com sua sexualidade madura, oriunda dos casos com sua prima Bibi, é vis-

to também que ela está apta ao aprendizado sexual no ambiente matrimonial. Assim é quando ela insinua querer praticar sexo oral em Meirelles, começando com uma cena de beijo no membro do marido, finalizando com a ejaculação dele em sua boca. Para tal, o autor nos indica que “[e]la não teve tempo de chupar, o que deu-lhe uma excitação maior ainda.” (Bedeu, 1913, p. 23) Tal qual um manual de sexo, função pedagógica da pornografia também, a cena seguinte demonstra a insaciável mulher excitando novamente seu parceiro para mais uma cena sexual produzida a partir do desejo dela, e não do comando masculino da ação. O fim da cena se dá com a entrada de Bibi, finalizando a segunda parte do conto, com a prima perguntando se ainda estavam dormindo, pois, a mesma entra no quarto do casal e os flagra no momento pós coito. A partir de então, o conto entra em sua terceira parte, com a saída de cena de Meirelles, o que culminará no reencontro das primas, na satisfação de seus desejos eróticos. A excitação emerge e ambas seguem o protocolo já conhecido entre elas, tomam banho juntas, apreciam a intimidade já conquistada e partem para o sexo sem penetração, descrito como um ato de se esfregar. Para o leitor é dado, através da voz do narrador, uma imagem de voyeurismo, quando o mesmo diz: “Era um espetáculo belo de ver aquelas duas lindas mulheres, nuas, trêmulas de gozo e rebolando as nádegas macias.” (Bedeu, 1913, p. 25), mesmo que não houvesse alguém “vendo” a cena.

A fim de dar continuidade às descrições das personagens, o conto segue para o movimento fotográfico das partes do corpo da Bibi:

A Bibi era uma morena de linhas esculturais e formosíssima. Tinha umas coxas maravilhosas, umas pernas muito bem torneadas, umas nádegas roliças cheias de promessas. A cona era papuda, coberta de pentelhos negros e entre os lábios vermelhos emergia um clitóris entumecido, grosso como um dedo. Além disso tinha um rosto divino, encantador, e

uma boca pequena, onde os dentinhos brancos luziam como pérolas. (Bedeu, 1913, p. 25-26)

É importante ressaltar que as características de Bibi seguem para demonstrar um corpo menos feminino e menos frágil que o de Laurinha, enfatizando o tamanho de seu clitóris, retomando o desejo pornográfico da penetração fálica para personagens que não cumprem a heteronormatividade. Esse ápice da narrativa será a introdução para a cena de sexo mais importante do conto, justificando o título do mesmo e desembocando na produção da cena representada pela fotografia que abre a sessão. Para tal, retomando o movimento de câmera mostrando cada parte da cena escalonada, o conto descreve o carinho nos seios brancos de Laurinha, que desemboca num beijo entre as duas, para o movimento seguir para uma cena de sexo oral e a demonstração do tesão de Laurinha. Na sequência é produzida a cena da foto:

A Bibi cravou-lhe mais uma vez a língua na greta ardente e ergueu-se. Parecia uma deusa vitoriosa. Enroscou-se sobre o corpo da gentil Laura e encostou-se-lhe cono com cono, pentelhos nos pentelhos, e o seu clitóris friccionava ardentemente a coninha da Laura. O cu soberbo da Bibi, d'um moreno rosado mexia-se voluptuosamente; as pernas se enlaçavam e as línguas se chupavam dentro das boquinhas sequiosas. Depois apertando as nádegas se inteiriçaram ambas num arranco de gozo, suspiravam e das conas quentes irrompeu o líquido amoroso.

Mais uma vez gozaram elas e afinal, esquecidas do marido, *deitaram-se abraçadas e nuas. Pela janela alta e entreaberta, um raio de luar entrou e veio banhar de luz aquelas raparigas formosas, cuja nudez realçava ao clarão tépido do luar...* (Bedeu, 1913, p. 26, grifos meus)

Tais fotografias, consideradas cartões postais, desembarcavam no país sem destino certo. Para que o conto possa corroborar

a imagem, o ato é construído a fim de, além de imaginar a cena, criando um fluxo entre os textos escrito e imagético, traçar uma narrativa. A fotografia, como veremos na figura 06, retrata as duas mulheres após o orgasmo conquistado entre si, descansando depois do ato sexual.



Figura 06: Fotografia sem autoria pertencente ao conto “Laurinha e Bibi”, contida no livro *Variações de amor*, de Zé Bedeu, 1913, p. 17.

Acervo pessoal.

É importante enfatizar, que, ao criar um texto para a imagem, somos induzidos a acreditar na fotografia a partir da narrativa criada, caminhando para o que Barthes nos indica como “uma mensagem parasita, isto é, [insuflando] um ou vários significados segundos.” (Barthes, 1990, p. 20) Isso quer dizer que, apesar da imagem ter relação com o texto escrito no conto, ilustrando a cena para o leitor, ela foi forçosamente criada para tal interpretação do autor da história. Quando aceitamos tal texto, a fim de ter o conto como a matriz da ideia, entramos numa aceitação do

imagético desenvolvido para a narrativa. Mas quando abandonamos o texto, ou não ligamos este diretamente à ação, até pelo fato de a fotografia não conter uma legenda que a ancore em tal texto, abrimos diversas outras possibilidades à imagem. Mas não é esta a função da literatura obscena, e seu arcabouço textual está no ato de inserir tipos distintos de textos numa mesma narrativa. Aqui, a fotografia será lida a partir do texto do autor, pois o “texto torna a imagem mais pesada, impõe-lhe uma cultura, uma moral, uma imaginação; no passado, havia redução do texto à imagem; no presente, há uma amplificação recíproca.” (Barthes, 1990, p. 20) Do mesmo modo, há uma tentativa discursiva em aproximar a fotografia em questão a um imaginário artístico em que corpos femininos podem ser interpretados neste local de desejo e prazer.

A mesma situação é descrita no conto, abrindo a quarta parte: “As duas raparigas tinham, à ceia, tomado vinho do Porto e comido uns biscoitos, e a fadiga do gozo e o torpor do vinho lhes trouxera um sono profundo.” (Bedeu, 1913, p. 27) Prezando pelas “gravuras do natural”, como indica a capa do livro, a produção cria um fluxo entre ambas as imagens.

A quarta parte do conto se dá com Meirelles fora de casa, indo a teatros que projetavam fitas de cinematógrafos pornográficos. No conto, o marido de Laurinha assiste a “uma fita em que uma freira bonita deixava-se enrabar langorosamente pelo confessor do convento.” (Bedeu 1913, p. 27) Para a narrativa, esta ida de Meirelles ao cinematógrafo, assim como o retorno à sua casa, onde estão Laurinha e Bibi, após cear “umas ostras regadas com bom vinho”, cumpre o papel de excitação prévia para o leitor, como se houvesse uma preparação deste personagem para entrar em cena. A cena está posta: as duas mulheres dormem após beberem vinho e praticarem sexo, o que é mostrado visualmente ao leitor na abertura do conto com o postal fotográfico. Criando um pacto com este leitor, Meirelles vê a cena que a fotografia denota, assim como é a partir de tal imagem que o leitor adentrará na próxima

fase da narrativa em que todos os personagens estarão em plena atividade sexual em conjunto. Porém, antes da ação em si, é preciso diferenciar as duas personagens, marcando seus corpos para dar continuidade à excitação de Meirelles, aqui também sendo ele o condutor do leitor para as cenas que seguem. “Mas no momento, o que o punha em delírio não era a formosura lasciva de Laurinha; era o cu formoso da Bibi que o tentava e deslumbrava” (Bedeu, 1913, p. 28), nos informa o narrador, colocando a prima da esposa numa posição apta a práticas sexuais que Laurinha não cumpria no matrimônio. O receio de Meirelles é não saber com exatidão se ele poderá participar do encontro sexual das primas, e, portanto, passa em sua cabeça dopar Bibi para abusar de seu corpo, ideia que é descartada após a constatação de que ambas estavam embriagadas. No entanto, há a prática do abuso por parte do marido, justificada pelo narrador, como vemos nos trechos a seguir:

Passou-lhe pela mente um rápido pensamento e dirigiu-se ofegante para a cômoda onde tinha uma caixinha de medicamento. Abriu-a, tomou de um lenço, deitou-lhe umas gotas de clorofórmio e deu o lenço a respirar ora a uma, ora a outra.

Reparou depois que não era preciso mais, pois as duas estavam muito cansadas e ele, examinando a garrafa de vinho do Porto, viu que elas a haviam bebido toda. Então passou a mão pelas coxas da Bibi e beijou-a a boca. Estava receoso que a Laurinha acordasse, beijou-a demoradamente, mas também ela não se mexia.

Tornou-se então o rapaz mais audacioso e aproximou o caralho do sulco profundo do cu da Bibi; untou-lhe a cabeça de vaselina e entreabrindo as nádegas da formosa rapariga, beijou-lhe o cuzinho redondo e cor de rosa. Pôs a jeito as coxas da rapariga e vagorosamente introduziu a cabeça da porra que foi entrando levemente.

Mais de metade já estava dentro quando a formo-

sa mulher suspirou e murmurou algumas palavras. Sonhava de certo e fez um ligeiro movimento que tornou mais fácil a introdução do caralho. O marido de Laura retirou o membro lentamente, untou-o até a raiz e começou de novo a meter devagar, mais favorecido agora, pela posição que a Bibi tomara.

A porra ia deslizando suavemente. Num momento de gozo o rapaz cingiu os quadris cetinosos da rapariga e ia meter tudo quando a própria Bibi empurrou o cuzinho para cima e cravou-se, rebolando e suspirando no robusto caralho.

Este se alojara profundamente e uma onda de esperma penetrou nas entranhas da formosa mulher. (Bedeu, 1913, p. 29-30)

Mesmo fazendo parte da narrativa obscena que corpos podem e devem passar por diversas experiências sexuais, como por exemplo a representação do abuso não ser um ponto crítico, se valendo da ficção para a construção do desejo, no conto vemos que para a produção da ação do personagem masculino ser validada como ativo perante dois corpos femininos que mantiveram relações sexuais anteriormente e se encontram dormindo após o orgasmo, a penetração ocorrer de modo não consensual se faz importante no imaginário da força fálica em que Meirelles está inserido. Na mesma proporção, o trecho finaliza com o corpo de Bibi aceitando tal ação, respondendo que não estava desacordada, na premissa em se criar uma relação sexual consentida em que, por meio da encenação da mulher, parecer que este homem tem domínio total da ação. Isso é claramente justificado no parágrafo posterior, em que o narrador dialoga diretamente com o leitor para, de certo modo, explicar a cena ocorrida, novamente no papel de *voyeur* e cúmplice.

Evidentemente o leitor imagina que a Bibi acordara, mas quisera ver o que fazia o marido de Laurinha. O seu temperamento se excitara com aquele

beijo que ele lhe dera no cu e deixara o rapaz fazer o que queria. Que era gostoso e que lhe agradara, provou ela porque embora fingindo que dormia, tanto rebolou as nádegas ainda, que o marido de Laura não descravou o caralho daquele cu apetitoso e ela, segunda vez, alçando o cu moreno, se deixou atravessar de novo por aquela flecha ardente (Bedeu, 1913, p. 30).

Seguindo a lógica de dar ao leitor a satisfação do ato, justificando que não houve agressão por parte de Meirelles, o que não é comumente encontrado na literatura libertina, mas também ressaltar que este homem será tratado como um vencedor, pois ultrapassou o limite da intimidade das duas primas e ainda conseguiu chegar ao ápice de seu prazer, tem-se o objetivo final da cena: o gozo. Porém, há de perceber que a Bibi será a grande “vencedora”, pois ela desfruta do prazer dos dois corpos, fingindo dormir enquanto tem plena consciência de seu prazer.

O Meirelles, com as pernas bambas, exultava de contente e de gozo. Retirou o caralho vagarosamente, limpou o cu formoso da Bibi e foi apagar o gás. A sua mulher não acordara. A Bibi fingia que dormia. Então ele, jeitosamente, afastou a Laurinha para um lado e deitou-se entre as duas mulheres, *feliz e satisfeito* como um *general* que acaba de ganhar uma *batalha...* (Bedeu, 1913, p. 31, grifos meus).

Finalizando esse trecho do conto, Meirelles ainda será exaltado como “sultão” e é demonstrada a cumplicidade dos dois, sem que a esposa, Laurinha, neste momento tenha conhecimento que Bibi retribuía carícias e beijos do marido de sua prima, sendo descrita como uma “guapa morena que tão bem sabia já como se gozava a vida...” (Bedeu, 1913, p. 31), corroborando o discurso da menina virgem que mantinha uma vida sexual ativa de modo “alternativo” para que, pelos padrões sociais da época, não fosse entendida como uma mulher que

perdeu sua “pureza”, preservando seu matrimônio e cumprindo o destino de se tornar uma esposa.

A quinta parte do conto inicia-se com a resolução da noite anterior. Com conversas entre as primas, que se entendem colocando o Meirelles como “confuso” ao “errar” o corpo de sua esposa no escuro, com ele discretamente não tocando no assunto e saindo para deixá-las à vontade, gerando nova masturbação entre elas, marcando para o leitor que não houve reação de ciúmes entre ambas. Há uma breve pausa, informando que o casamento de Bibi está apto a se realizar, convidando o casal para ser padrinho da cerimônia, deixando o leitor sabendo que a intimidade dos três será mantida por uma fachada social aos olhos das pessoas de fora deste encontro.

Para que a narrativa se complete, a partir dos elementos criados previamente, este trecho do conto tratará de se dedicar à produção da cena sexual mais aguardada desde o princípio da sessão: o encontro sexual entre todos os personagens. Para esse encontro, é dado passo a passo a desenvoltura de todos, que vencem certos desafios impostos anteriormente, principalmente ao que se diz de Laurinha, que começa a ter maior domínio sobre os pedidos do marido, incentivada pela prima. Deste modo, a esposa completa o tão desejado sexo oral no marido, a prima permite que seja feito nela também sexo oral, desta vez pelo Meirelles, ou seja, um homem, e Laurinha cede ao sexo anal que o marido tanto desejava. Entre descrições e narrações sobre cada um dos participantes, o mais importante para o conto é mostrar ao leitor as resoluções sexuais dos problemas indicados no princípio da história. Deste modo, e como função social da pornografia, o conto repete a lógica de se transformar num manual de sexo, mostrando ao leitor as diversas possibilidades de prazer, assim como dar as dicas de como realizá-las.

A sexta e última parte do conto se concentra em concluir o objetivo de Bibi, casar-se “virgem”, manter a relação dos três disposta a continuar existindo, descrita como “trindade fodedeira”, e

celebrar a melhora na desenvoltura de Laurinha para o sexo anal. No entanto, e corroborando a diferenciação dos corpos das duas personagens, o narrador demonstra que enquanto o ânus de cada uma das mulheres se difere para que haja uma melhor penetração, isto se dá pela índole, classe e aptidão para o sexo, sendo Bibi uma mulher mais “livre” perante Laurinha.

CASAL DE TRÊS

O conto que encerra o livro, “O caixeiro bonito”, pode ser compreendido como o conto que mais tenta se colar numa realidade histórica do Rio de Janeiro da época de publicação de *Variações de amor*. Desde o começo da narrativa, o leitor se depara com elementos que localizam a história num território específico da cidade, como vemos no trecho a seguir:

Em um arrabalde do moderno Rio de Janeiro, em rua recém-aberta, na esquina, uma taverna fazia grande negócio. Nas proximidades muitas casas de campo, outras em construção, perto dos bondes elétricos e da estação da Estrada de Ferro; tudo isso atraía à taverna grande cópia de fregueses e transeuntes (Bedeu, 1913, p. 41).

Pelas informações do conto, não se consegue necessariamente encontrar o endereço da tal taverna, porém é explícito que faz parte das modernizações da cidade do Rio de Janeiro, desde o fim do século XIX, atrelada pelas novidades do bairro em questão, além de marcar a acessibilidade de uma classe que faz uso do bonde elétrico e da Estrada de Ferro, ou seja, um bairro de residências destinadas à classe que emergia no período

Como de costume, após uma leve introdução, o conto obsceno desemboca na descrição do personagem principal, tal qual o movimento fotográfico já demonstrado anteriormente, criando seu clichê inicial.

Era um rapaz de dezoito anos, em plena puberdade, inteligente, maneiroso para o trato do balcão, ligeiro com a freguesia... Era, porém, *bonito demais para um homem*; algo *efeminado*, um ligeiro buço, um rosto oval, dentes brancos e perfeitos, uma *fisionomia graciosa de pajem de castelo feudal*. Tinha o corpo bem-feito, um tanto *feminil*, pele delicada e fina e sobretudo um olhar meigo e deleitoso. Os fregueses pederastas gostavam de tratar com ele, as criadas e cozinheiras o adoravam e dizia-se mesmo que o patrão – um velho viúvo – dera-lhe sociedade na casa após havê-lo gozado bastante, após haver auferido as primícias daquele *corpo de efebo* (Bedeu, 1913, p. 41-42, grifos nossos).

As características do caixeiro, nominado Lulu, que ressaltam sua beleza, também desembocam em sugerir uma imagem afeminada e delicada para um homem, na mesma proporção que são tais elementos que o destacam com a clientela. Enfatizando que os “clientes pederastas” e as “criadas e cozinheiras” gostavam da fisionomia delicada e feminina do rapaz, sendo o oposto de uma masculinidade bruta comumente encontrada em estabelecimentos desta ordem, a apresentação do personagem também dá sinais de que o dono do estabelecimento, “um velho viúvo”, teria se relacionado sexualmente com ele em troca da sociedade da taverna. Deste modo, o título do conto é identificado, “O caixeiro bonito”, sendo a partir desta “beleza” a ferramenta do caixeiro para sua ascensão social. Vê-se também que o corpo jovem, descrito como “fisionomia graciosa de pajem de castelo feudal” e “corpo de efebo”, é objeto de desejo para mulheres e homens, porém o narrador não marca o personagem como parte do grupo dos pederastas, assim como sua relação extraprofissional com seu patrão, por assim dizer, não o posiciona como um homossexual. Isso se dá por elencar características que este corpo sem marcas da masculinidade, beirando ao corpo infantil, tensiona o abuso do corpo sem sexualidade ainda definida. Conforme podemos obser-

var em estudo feito por Leonardo Mendes em torno do romance *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, ao tratar da beleza e do fascínio de efebo que Aleixo, um menino de quinze anos, causava nos outros homens, o pesquisador afirma que

Freud apontou para o grande atrativo que as mulheres muito bonitas e narcisistas exercem sobre certos homens. Também as crianças causam fascínio em grande parte por sua onipotência narcísica, por darem a impressão de bastarem a si mesmas. Camille Paglia sugere que o rapaz bonito e narcisista é subdesenvolvido emocionalmente e contém-se dentro de seu próprio mundo. Desprovido de profundidade moral, anda pelo mundo como um destruidor, sereno de sua diferença apolínea ao sofrimento alheio (Mendes, 2000, p. 189).

A partir do trecho citado, traçando um paralelo entre Aleixo e Lulu, observa-se que a beleza como este artifício feminino e/ou infantilizado é também uma característica narcísica do personagem em se beneficiar da atenção alheia, construindo um mundo particular a fim de atingir seus objetivos, sejam eles quais forem. Lulu, inclusive, quando há a descrição de seu desejo, o projeta para uma mulher, “uma crioula retinta mas bela como a Vênus Africana”, chamada Clara das Neves. (Bedeu, 1913, p. 42) Há entre Clara e Lulu a retribuição do desejo de ambos, em que “[...] cotidianamente, [ela] lhe oferecia no rebolar das ancas, nos suspiros, nas meias palavras, com que adubava a sua linguagem de mulher moça, semivirgem e voluptuosa.” (Bedeu, 1913, p. 42) Deste modo, a intenção em classificar o caixeiro como este corpo de efebo passível da homossexualidade é do narrador e, consequentemente, do entorno da narrativa, e não do personagem, que investe seu interesse em uma mulher descrita como bonita e sensual.

Vemos este tensionamento em descrever a possibilidade de Lulu se entregar para corpos masculinos novamente no trecho seguinte, em que a descrição de Tibúrcio, empregado na mesma casa

em que Clara das Neves trabalha, por quem devota grande paixão, será descrito: “Era um preto *espadaúdo*, *robusto* e conhecido em toda a redondeza pela sua *valentia*, aliada a um *bom coração*. Além disso se distinguia pelo *tamanho do membro*, um *marzapão grosso*, *semi-rubro*, de *comprimento fora do comum*” (Bedeu, 1913, p. 42, grifos meus). Ao distanciar o empregado negro de características que o coloquem como apenas um corpo-objeto, destacando além de sua altura e corpo, sua valentia e bondade, o conto quer nos prover um imaginário de um homem com características nobres. Mas, para que a narrativa obscena seja dada ao leitor, afirma que seu pênis chama atenção pelo tamanho, grossura e cor. Desta maneira há também o efeito em construir um possível encontro homoerótico entre Tibúrcio e Lulu no âmbito emocional, se afastando de um corpo sexualizado à disposição apenas do sexo carnal.

Apresentados os personagens que estarão à disposição do conto, o primeiro objetivo da trama é tratar de colocar o triângulo formado entre Clara, Lulu e Tibúrcio no enredo cumprindo papéis que corroboram suas descrições anteriores. Clara e Lulu flertam na tentativa de iniciar uma relação que Tibúrcio, aqui dito como um rival, observa de fora, na tentativa de ter Clara como sua mulher. Adiante, Tibúrcio, que se encontra doente, não pode mais seguir Clara enquanto ela vai à taverna, e vê-se a oportunidade dos amantes se encontrarem com certa tranquilidade. Importante para a narrativa, é dito que Tibúrcio tem uma doença que não é grave, a fim de informar ao leitor o gancho de seu retorno à história. Entre uma chuva que cai, fregueses no estabelecimento e a tensão do casal, é construído o enlace do encontro, em um trecho longo, descritivo e rebuscado, comparando-se com os outros contos do mesmo livro, que finaliza a primeira parte da história, com o que se lê no trecho a seguir:

Simulando uma tosse repentina o caixeiro seguiu o mesmo caminho, beijou-a, enlaçou-a nos braços e depois a conduziu ao seu quarto onde a fechou

à chave. Corado, voltou ao balcão, bem dizendo a corda de chuva que caía, mas aguardando com pressa que batessem dez horas a fim de fechar as portas e satisfazer enfim a sua libidinagem; pouco a pouco a chuva foi diminuindo, os fregueses saíram palmilhando a lama aqui e ali, a rua foi ficando deserta e as portas da venda foram fechadas rapidamente. No quarto, a Clara esperava, ouvido atento, sentada à beira da cama, no escuro, quando a porta se abriu e o rapaz com a respiração ofegante entrou, fechou a porta à chave, acendeu o gás e enlaçou num abraço fervoroso a cintura da crioula... (Bedeu, 1913, p. 43-44).

A segunda parte do conto será apenas a cena de sexo seguida pela descrição do encontro da primeira parte. Entre descrições dos corpos e as ações do ato sexual, clichês já mencionados anteriormente para a criação da literatura obscena, o trecho enfatiza a negritude da mulher, ironicamente chamada de Clara das Neves, em contraste com a pele branca de Lulu:

À luz brilhante do gás o caixeiro foi despiando a *crioula* que também, excitada, o auxiliava. A seu turno ele despiu-se e ambos nus, enlaçados se rojaram sobre o leito, beijando-se. Ela, *escura como ébano*, bem-feita, enlaçava as coxas nas *pernas alvas do rapaz*, sedento de amor, deitou-a e um *sulco profundo e vermelho como coral*, surgiu entre as coxas. Era uma vulva, *rubra como as rosas vermelhas* e o caixeiro não resistiu à tentação de beijá-la. Depois ela própria segurou o membro do moço, ajeitou-o entre os pequenos lábios e o instrumento foi entrando aos poucos, num movimento langoroso, até que penetrou totalmente. A *crioula* rebojava e gemia:

– Ai, nego! Que vontade que eu tinha... mais um pouco... devagar... agora... tudo... meu benzinho...

A seu turno o caixeiro gemia e dizia:

– Ai... meu bem... *crioula*... espera... assim... mais... assim... Agora! (Bedeu, 1913, p. 44-45, grifos meus).

Desde o começo do conto é importante marcar os corpos brancos e pretos na narrativa, a fim de produzir uma relação de poder, seja social ou racial. A mulher, negra, é chamada constantemente de “*crioula*”, tanto pelo narrador quanto pelo personagem, e, para ser descrita, é categorizada como “escura como ébano”, comparando-a ao tom do tronco de uma árvore. Sua genitália também é comparada a objetos da natureza, a fim de perpetuar que este corpo-negro não é visto como totalmente humanizado. Tanto em “coral” quanto em “rosas”, mesmo sendo utilizados a fim de denotar as cores alaranjadas e vermelhas de seu sexo, não se vê o mesmo artifício para o “membro” de Lulu, assim como o contraste com as “pernas alvas” do caixeiro é visualmente produzido para o leitor sem o uso de uma materialidade outra. Mesmo tratada como “semivirgem” no começo do conto, mas logo depois como “voluptuosa”, vemos que a mulher preta é representada nessa qualidade de narrativa como mais experiente no sexo, ou, minimamente, disposta a ser mais ágil no sexo, quando vemos que ela é quem conduz a ação, orientando o pênis do parceiro para sua vagina e movimentando-se com seu rebolado para melhor penetração. Deste modo é visível uma diferença entre corpos femininos brancos, que agem a partir da heterossexualidade, nas outras narrativas e o corpo de Clara das Neves neste conto.

A terceira, e mais longa, parte do conto se inicia com o embate de Tibúrcio e Lulu, tratando o “*crioulo*” como “corno” por ser o último a saber da relação do caixeiro com a “*crioula*” Clara. Tal relação é percebida positivamente pelos frequentadores da taverna, onde se comenta os “amores do caixeiro”, posicionando Lulu como um grande conquistador, já que Clara é almejada por outros homens, incluindo Tibúrcio, com características atreladas a uma masculinidade forte. De ímpeto, o negro pensa, com raiva, que é melhor para Clara a manutenção da relação com Lulu, podendo

o caixeiro bancá-la melhor que ele. Mas, mesmo assim, se vê no direito de “tirar satisfações” na taverna, no diálogo que segue, em que há uma reviravolta na narrativa:

– Então, esteve doente, *seu Tibúrcio*?

– É verdade, umas maleitas... E o senhor sempre bom, conquistador, bonitinho...

O caixeiro corou sem achar que responder ao seu interlocutor. Este lhe disse ainda.

– Dê-me cerveja.

O Lulu o serviu embora um tanto inquieto; a Clara que conhecera a voz do seu antigo apaixonado tremia escondida atrás de um monte de lenha. Só sossegou mais um pouco quando ouviu dizer:

– Quanto é a cerveja, *seu Lulu*?

– Nada, *seu Tibúrcio*; é à sua saúde por vê-lo restabelecido (Bedeu, 1913, p. 45-46, *itálico no original*).

É visível que para a construção do embate entre os dois apaixonados por Clara é necessário que o homem branco seja descrito como educado e preocupado com a saúde de seu interlocutor, o que pode também ser lido como fruto do medo do seu rival, na mesma proporção que o homem negro foi descrito como raivoso anteriormente. As próprias descrições físicas que abrem o conto levam o leitor a compreender esta diferença, inclusive colocando a delicadeza de Lulu como parte de sua beleza, sendo Tibúrcio forte e grande, criando opostos em torno da escolha da mulher. Na mesma proporção, seguindo o diálogo, Tibúrcio se encanta com a “resposta amável”, ao ponto de envolver “[...] o rapaz com o olhar libidinoso e tão sensual que o fez corar”, produzindo, então, no forte negro um afeto para com o moço descrito como “[...] guapo rapaz que se assemelhava ao próprio Ganimedes com quem Júpiter se distraía no Olimpo nas horas vagas.” (Bedeu, 1913, p. 46) Ao produzir mais uma imagem para o leitor que está fora do objeto-li-

vro, aproximando Lulu a Ganimedes, o conto usa de artifícios exteriores, para se criar um imaginário sobre o caixeiro. Lembrando que a lenda de Ganimedes diz que o rapaz, muito bonito, que era pastor, foi raptado por Zeus para que ele fosse copeiro dos deuses, aprisionando-o para que somente eles tivessem acesso ao jovem, para servir como objeto sexual.

Se faz importante o uso da imagem e da mitologia de Ganimedes para, novamente, mostrar como a produção da literatura obscena utiliza um imaginário coletivo externo para a produção de suas textualidades, ou seja, seus clichês, para criar o universo pornográfico. Através da ideia de um Ganimedes se faz o reconhecimento do personagem Lulu, assim como também se usa o aparato da mitologia para justificar o desejo sexual de Tibúrcio pelo caixeiro. É visível, a partir da reprodução da pintura, o corpo bonito, afeminado e branco dado ao personagem Lulu. Há também o uso do nome de Ganimedes, em forma de expressão para descrever sexo entre homens, comumente entre um homem mais velho/forte (visto como Zeus) e um jovem/frágil (visto como Ganimedes) desde tempos remotos.

Ao fim do interesse de Tibúrcio por Lulu, o conto corrobora a ideia da pederastia como um pensamento a seguir entre os dois. “O Lulu erguera os olhos para fitar o Tibúrcio mas baixara-os depois. Evidentemente nos gestos e na voz de seu rival havia um certo tom de sensualidade, um desejo não satisfeito de pederastia.” (Bedeu, 1913, p. 46) Novamente, não parte do corpo dito afeminado o desejo homoerótico, mas de quem o deseja, reproduzindo a ideia do corpo sexualizado a serviço de quem se sente atraído.

Do mesmo modo, o conto segue para o reencontro de Lulu com Clara, que se encontrava escondida na taverna para que não fosse vista por Tibúrcio, que, ao sair do estabelecimento, dá a volta na rua, pula o muro e invade a área do comércio para se esconder no quarto do casal. A cena é dividida em duas pulsões: a primeira, cumprindo um erotismo romantizado pelo casal, e a segunda composta por uma pornografia violenta. Para o primeiro tomo, temos:

Se a calma voltara à alma da Clara o rapaz estava perturbado ainda pelo olhar libidinoso do Tibúrcio. Estava *tímido*, mas assim mesmo, *sensualizado* também, chamou a amante para o quarto. Esta foi *despindo-se* até que ficou nua. Era assim que ela gostava de meter com Lulu e este *despiu-se* como de costume. A pele luzidia da crioula contrastava com a alvura do corpo do Lulu. A crioula tinha um corpo bem torneado, coxas lisas e macias e os pequenos peitos duros, eretos, cetinosos como pêsegos. *Abraçaram-se* encostando os ventres e os órgãos da geração e os seios da crioula se esfregavam no peito do Lulu. Ela deitou-o e dispôs-se a ir por cima, brincou um instante com a coisa do rapaz grossa e vermelha, passou-lhe a mão nos testículos e deu um *beijo* na glândula cetínea e aveludada. O Lulu estremeceu de gozo e então ela ajustou-lhe o membro entre as dobras da vagina e com um delicioso *rebolar* foi internando-o na sua gruta rosada e quente, no sulco vermelho da vulva (Bedeu, 1913, p. 46-47, grifos meus).

É perceptível que para o encontro do casal formalizado com ares do afeto e do amor, é aceito que o homem seja/esteja tímido, mesmo que sensualizado. Na mesma proporção, há um movimento no despir e na descrição dos corpos. O casal, além da produção do ato sexual, se abraça, demonstrando desejo e cumplicidade. Mais à frente, há a produção do beijo no pênis de Lulu, amenizando o sexo oral como parte do sentimento mútuo dos dois, que finaliza com o rebolar de Clara, já dito anteriormente no conto, sendo produto de uma intimidade de ambos conquistada previamente pela prática do sexo. Quando seguimos para a segunda parte, após a quebra narrativa para localizar Tibúrcio que “ardia em desejos e o seu colossal instrumento arrebatava os botões da braguilha” (BEDEU, 1913, p. 47-48), temos a mudança da equalização do clichê, demonstrando uma força que beira a irracionalidade:

O rival do Lulu saiu do esconderijo, *tirou a chave da porta*, mansamente enquanto os dois amantes atingiam na ocasião o supremo gozo. Ele aproximou-se e *enlaçou nos braços possantes os dois*, Lulu e Clara. O corpo da rapariga, as suas nádegas macias e duras ficaram encostadas ao *membro ardoroso e quente*. Sem que eles saíssem da estufacção que o fato produzia já o negro *derramava entre as nádegas de Clara uma seiva abundante*, verdadeiras *golfadas de esperma*, que *banharam* o traseiro da crioula e *escorria* pelas coxas do Lulu. Depois com a sua *força hercúlea* deitou-se com os dois horizontalmente no leito *mantendo-se abraçado* com eles.

A Clara perdera o medo e não desgostara da *violência* do Tibúrcio, que agora a cobria de beijos e apertava amorosamente as coxas macias do Luluzinho. Aquela linfa morna que lhe banhara exteriormente as mucosas quentes da vulva e do traseiro tinha arreitado a crioula que ficou em pasmo, ventre para o ar, as coxas distendidas para os lados. O Tibúrcio ajoelhou-se entre as pernas da crioula e esta não se podendo conter tomou-lhe do membro e antes de o encaixar contemplou-o com admiração, misturada de prazer. *Satisfazia o seu orgulho de mulher receber no âmago do corpo aquele músculo retesado, com as veias túrgidas, com uma cabeça alongada, mas lisa e grossa*. O Tibúrcio não o umedeceu, pois do largo meato já o líquido percursor do prazer saía viscoso. Entontecido, o Lulu voluptuoso também e conformato com a situação, pegou no formidável marzapó do Tibúrcio com a mão direita e com a esquerda entreabriu a cona da amante, ajudou o seu ex-rival a introduzir a cabeça. Ela entrou devagar *arrancando à crioula um ai de prazer dolorido*. Ajudando com o movimento das coxas e do ventre a introdução, o grosso instrumento se foi encaixando. Com uma das mãos a crioula fazia uma deliciosa punheta no Lulu que molhou-lhe a mão fina e macia. Neste momento o Tibúrcio *cravava* todo o seu marzapó, alojara-o inteiro no estojo da rapariga e regava-lhe

abundantemente o útero com o esperma cáldo. Clara revirava os olhos, contorcia-se toda e gozava também derramando um rocio abundante e cingindo o robusto homem com as pernas nervosas e bem-feitas (Bedeu, 19013, p. 47-48, grifos meus).

Para a entrada do negro, já descrito como violento, contrapondo à delicadeza do branco, na cena sexual, a narrativa segue para, primeiramente, demonstrar que Tibúrcio os tranca no quarto, fazendo com que ambos fossem “prisioneiros” dele, e toda a descrição de seu corpo e sua ação sexual terá o tom da agressividade, como se vê nos grifos acima. Outro clichê é então posto; a disputa entre dois tipos diferentes de homens na produção do prazer da mulher, que aceita passivamente a violência, a dor e o abuso, encontrando inclusive um certo conforto após acostumar-se com tal agressividade. Acompanhando Clara, Lulu também se torna passivo a Tibúrcio, tendo seu corpo “abraçado”, um eufemismo para imobilizado, visto que ambos não conseguem se soltar. A mudança narrativa é nítida: o amor entre Clara e Lulu é capaz de criar imagens de afeto e calma, enquanto a vingança de Tibúrcio permite a excitação através da violação do espaço e dos corpos. Assim vemos a animalização do corpo-negro, que seria incapaz de produzir uma ação racionalizada, como demonstra a narrativa, insistindo (ou criando) um imaginário para ele.

A cena segue com a tentativa de saída pacífica de Lulu. No entanto, Tibúrcio diz a ele “ — Fica, meu bem.” (Bedeu, 1913, p. XXXIX), o que desencadeia na ideia de o negro cumprir seu desejo sobre o branco afeminado, “ganimédico”, tentando uma afetividade em sua fala, amenizando a brutalidade anterior dada ao ato sexual. É neste espaço do conto que adentra a próxima fotografia, figura 08:



Figura 08: Fotografia sem autoria inserida no conto “O caixeiro bonito”, contida no livro *Variações de amor*, de Zé Bedeu, 1913, p. 49. Acervo Pessoal

Na imagem, vê-se um homem branco penetrando em uma mulher branca numa posição sexual reconhecida como “Cachorro” ou “Carrinho de mão” pelo Kama Sutra contemporâneo.⁴ No entanto, na tentativa de dar continuidade ao trânsito entre texto descrito e texto imagético, percebemos que a autoria do conto escolhe tomar o casal fotografado, por Tibúrcio, no papel masculino do ato, e Lulu, no papel da mulher. Tal percepção se dá pelo trecho a seguir, que descreve o ato sexual dos dois:

O Tibúrcio foi pouco a pouco sacando fora o glorioso instrumento que se conservava rijo. A Clara fica-

4 <https://menshealth.pt/sexo/50-posturas-kamasutra-homens-experimentar/131571/>

ra ao lado prostrada, com a vagina ainda dolorida. O negro, entretanto, também não estava satisfeito *e a nudez do Lulu lhe exacerbava de novo os sentidos*. Prolongou-se ao lado do caixeiro e passou-lhe a mão pelo rosto *que parecia de mulher tão róseo era e delicado*; o Lulu tinha as *coxas lisas, bem-feitas*, de uma *alvura tênue* e as *nádegas eram arredondadas e roliças* como as de uma jovem de vinte anos.

O Tibúrcio *passou a mão no membro* do Lulu e viu que estava *endurecido*: ajeitou depois o caixeiro pondo-lhe *sob o ventre dois travesseiros* e preparou-se para o assalto. O Lulu estremeceu, *meio de medo, meio de prazer* quando sentiu roçar-lhe no ânus a cabeça sedosa e hercúlea do membro do Tibúrcio; este porém molhara-o bem com a saliva e introduziu-lhe a ponta; *o gosto da sodomia pôde mais que o receio* e o próprio Lulu foi *rebolando com as nádegas* procurando receber no reto a volumosa cabeça. O Tibúrcio cingia o corpo delicado e branco de Lulu com o braço negro e lúcido e suspirava de prazer, curvado sobre a nuca do rapaz... (Bedeu, 1913, p. 49-50).

Vemos então que a descrição de Lulu voltará a cumprir um papel feminino, inclusive sendo ele “sodomizado” por Tibúrcio por este motivo. O desejo pelo corpo afeminado é o que motiva a ação sexual, e não o contrário, sendo o desejo de Tibúrcio o sexo com um outro homem, apenas por este ser marcado por características femininas. Além disso, não se vê de imediato que Lulu sente-se atraído por Tibúrcio ou corresponde às suas investidas, embora, se encontrando numa posição de passividade, o caixeiro cede ao longo da cena sexual. O corpo inferiorizado através de marcas femininas é passivo ao ponto de não poder sair da situação criada. Porém, no segundo parágrafo, percebe-se que a entrega dos dois homens é dada e as marcas feminilizantes desaparecem. Há em Lulu um pênis endurecido, há o medo e o prazer da prática sexual e por fim há o rebolar das nádegas, assim como Clara, justi-

ficando a vontade de estar ali cumprindo o ato de forma proveitosa. No mesmo tomo, a descrição da posição que o caixeiro é posto pelo seu amante, assemelha-se à fotografia acima, cumprindo a ideia obscena de dar aos textos funções de leitura.

A cena de sexo se alonga com a presença e participação de Clara, que será parte desta relação ativamente. Enquanto Lulu se encontra de costas para Tibúrcio, ela se encontra de frente para o caixeiro, criando um trio que pratica o sexo simultaneamente. Para esta cena, o conto retorna à ideia de afetividade entre os atores sexuais, nos trazendo que “[a]s respirações dos três tornaram-se rápidas, ofegantes e o corpo branco do Luluzinho desaparecia entre as coxas da crioula, comprimido pelo robusto Tibúrcio.” (Bedeu, 1913, p. 51), concluindo que ambos se encontravam de forma prazerosa na ação sexual, que finaliza esta parte com “[o] Lulu, alagado de esperma, [que] desfalecera e soltava sem querer três peidos sonoros, até então comprimidos pela cabeça monstruosa do membro do Tibúrcio.” (Bedeu, 1913, p. 51), aproximando novamente a literatura pornográfica do chiste e do humor.

O conto finaliza com uma breve conclusão, afirmando que os três mantiveram seus encontros de forma a concretizar um laço afetivo, e se empenha em retirar Tibúrcio do local animalizado anteriormente, ao ressaltar suas características intelectuais que o fazem entrar para a política. Isso conclui a primeira descrição do personagem, afirmando a índole boa que o “crioulo” tinha. A relação afetiva dos três personagens imagetivamente construída no conto, sobre a qual o narrador se preocupa em afirmar que a vizinhança sabia do que ocorria entre eles, classificando como “sodomia desenfreada”, não traz um final feliz para o trio, pois Tibúrcio morre. No entanto, as honras ao amante são mantidas num enterro chamado de “luxo” para aquele “membro pujante”, e justifica a saída de Lulu da “sodomia” como seu amadurecimento. Muito rapidamente, o narrador, utilizando novamente do humor e dos conhecimentos externos à narrativa, afirma:

Lulu deixou a *sodomia*, montou negócio em outro subúrbio com os lucros que o patrão recém vindo da Europa, lhe abonou. Para isso a Clara muito *contribuiu*, pois o Lulu uma vez a surpreendeu por cima do patrão, *espetada no membro*. Retirou-se e fez que nada sabia. Afinal casou com a crioula e hoje é um negociante conceituado que espera um dia, se a monarquia em Portugal for restaurada, ser, ao menos, comendador da Viçosa ou visconde de *Sodoma*. (Bedeu, 1913, p. XL)

Por fim, o conto, com a intensão de achar uma moral para o leitor, conclui com a frase “é por que levar dentro sempre traz felicidade...” (Bedeu, 1913, p. 52), libertando os personagens de uma culpa ou julgamento moral, cumprindo seu papel pedagógico, mesmo que distorcido.

O AMOR E SUAS VARIAÇÕES

O livro *Variações de amor* prega uma ideia amplificada, ou “variada”, nas representações sexuais nos três contos. Há o intuito em produzir uma ideia de liberdade sexual, prezando o corpo e o prazer, sem que haja um julgamento moral de seus personagens. Deste modo observamos, para além de uma narrativa pornográfica corriqueira, o anseio de seu autor em conectar as fantasias descritas nos contos com tipos comuns da sociedade vigente do começo do século XX. Há de se refletir que as peripécias sexuais de todos os personagens dissolvidos nas três narrativas estão sempre dispostas na manutenção das relações sociais e afetivas, tendo o sexo como um grande êxito destes encontros. Isto está inversamente ligado aos clichês obscenos encontrados em outras diversas pornografias, em que, em vasta maioria, condiciona o ato sexual como algo pulsante e grandioso, porém efêmero, desfazendo-se da ideia de continuidade das relações.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 4. ed. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.
- BEDEU, Zé. *Variações de amor*. Rio de Janeiro: ed. Bibliotheca de Cupidos, 1913.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Editora Brasileira, 1984.
- BRANCO, Lúcia Castello. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro*. Belo Horizonte: UFMG, 1985.
- COSTA, Johnatas dos Santos. Entre a norma e a transgressão: Uma história do jornal pornográfico *O Rio-nú* (1898-1916). *Aedos*, Porto Alegre, v. 13, n. 28, outubro 2021, p. 439-479.
- CUROPOS, Fernando. *Ceci n'est pas une pipe: porno-homophobie d'une fin de siècle portugaise*, *Atlante* [En ligne], 16 | 2022, mis en ligne le 01 décembre 2022, consulté le 03 avril 2023. URL : <http://journals.openedition.org/atlante/18619> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/atlante.18619>
- CUROPOS, Fernando. *L'Émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise*, (1875-1915): Paris, L'Harmattan, 2016.
- DARNTON, Robert. Inferno da Biblioteca Nacional de Paris. *Folha de São Paulo*. São Paulo, domingo, 9 de julho de 1995. Acessado em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/7/09/mais!/6.html?fbclid=IwAR17gdLZOGGjPSIFPB7CJJRDr-P1k5EihdzO4eSFB68SKlzyz9FpFDJOUo9Y>,

DARNTON, Robert. Sexo dá o que pensar [1994]. In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 21-42.

DARNTON, Robert. *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)* São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FONSECA Jr., Antonio Carlos Pinto. *O clichê e o obsceno: textualidades no Inferno* da Biblioteca Nacional. Uberlândia: UFU, 2023. (dissertação de mestrado). 138 fl.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GONÇALVES, Renato. *Eros pornografado: homoerotismo masculino e pornografia amadora*. Uberlândia: O sexo da palavra, 2022.

GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se lêem com uma só mão: Leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*. São Paulo: Discurso editorial, 2000.

LEITE JÚNIOR, *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia "bizarra" como entretenimento*. São Paulo: Annablume, 2006.

MORAES, Eliane Robert. *Perversos, amantes e outros trágicos*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

O RIO-NÚ. "Comentários". Rio de Janeiro, 14 de junho de 1906. p. 2.

O RIO-NÚ. “Comentários”. Rio de Janeiro, 14 de junho de 1906. p. 2.

O RIO-NÚ. Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1906. p. 4.

O RIO-NÚ. Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1907. p. 2.

Capítulo 10

Pelas “zonas” da *Belle Époque*: a literatura pornográfica nos *Contos rápidos* (1914), do jornal *O Rio-Nu*

Daniel Lira Ferreira

JORNAIS, REVISTAS E PERIÓDICOS: *O Rio-Nu*

O final do século XIX representou para o Brasil um período de intensas transformações políticas, econômicas e sociais – em que se destacaram a abolição da escravidão (1888) e a extinção da monarquia (1889) – fomentada por debates que colocavam em xeque os preceitos sociais dominantes, questionando-os através dos movimentos culturais que envolviam as artes, a música, a literatura, o teatro e a imprensa (Mello, 2007). Nesse contexto de expansão e diversificação, os jornais criaram colunas com espaço para autores novatos e consagrados que discorriam sobre a vida burguesa em formação, vivente na *Belle Époque* brasileira, concentrada entre Rio de Janeiro e São Paulo (Negreiros *et al*, 2016).

Ainda sob influência de modernizações e discussões levantadas em solo europeu, o Brasil as tomou e, agregando questões intrínsecas à população local e ao momento histórico de transição da Monarquia para a República, debateu sobre assuntos candentes

como o sexo, o matrimônio, o divórcio, o amor livre, o sexo oral, o amor entre pessoas do mesmo sexo, as doenças e patologias sociais, a liberdade e a pornografia, fossem nos jornais ou nos textos literários. Na década de 1870 apareceram os chamados “romances para homens” (El Far, 2004), obras com temáticas eróticas que embora fossem destinadas aos corpos masculinos, poderiam ser lidos por qualquer um que assim o desejasse (Mendes, 2021).

Na sua maioria, os textos licenciosos apresentavam personagens femininas dissidentes e transgressivas, vistas nas narrativas como mulheres livres, donas das próprias ideias e do seu corpo. Por tal razão não eram indicados às “moças bem-educadas”, dado que estas poderiam sofrer influências negativas e conhecer outras formas de se obter prazer que não envolvia o sexo dentro do casamento ou sequer a necessidade de um homem como parceiro. Seus autores, homens letrados que também escreviam literatura séria e respeitável, utilizavam pseudônimos – alguns femininos – para publicar literatura picante, e por vezes recebiam mais reconhecimento do público por meio desses “personagens”.

Alguns jornais, por outro lado, eram mais liberais e não discriminavam seus leitores e leitoras. Ainda que fossem voltados oficialmente ao leitor masculino, as publicações traziam crônicas e narrativas curtas que descreviam as vivências de senhoras solteiras e casadas com desejo de conhecer pessoas novas e satisfazer fantasias sexuais, mostrando que havia conteúdo voltado às leitoras nas publicações “para homens”. Pioneiro entre os veículos voltados à divulgação de conteúdo sexual e pornográfico no Brasil, o jornal carioca *O Rio-Nu* foi lançado em maio de 1898, tornando-se o mais bem-sucedido do gênero. O periódico só encerraria suas atividades em 1916 (devido à escassez de papel durante a Primeira Guerra Mundial), após 18 anos agradando leitores de todo o país.

Sua existência bem-sucedida, nesse sentido, é indicativa do êxito que a imprensa de “gênero alegre” alcançava no começo do século XX. Tendo

surgido em 1898 como um despretenso jornal de humor “cáustico” e apresentando o programa de “passear com seus sapatos trocistas por sobre as conveniências sociais”, o *Rio Nu* em pouco tempo afirmou-se como um estilo peculiar de humor malicioso. Simultaneamente, adquiriu uma consolidada estrutura empresarial. Em 1910, funcionava na movimentada rua da Carioca, num amplo primeiro andar, com três sacadas de frente [...] (Schettini, 1997, p. 7).

Caracterizado na primeira página como um jornal pornográfico e humorístico, a publicação bissemanal passou por grandes mudanças durante os anos de circulação, fosse da equipe de redatores, endereço ou diagramação, uma vez que saiu de quatro páginas para oito, incrementando a qualidade das gravuras. Em sua capa, apresentavam-se ilustrações de mulheres seminuas, conforme destaca Schettini (1997). Tais capas picantes e atraentes aparecerão com mais frequência após a aceitação e estabilização do jornal, na virada do século XIX para o XX. Mais do que somente renovar os ares da imprensa carioca, *O Rio-Nu* visava à paródia dos jornais “sérios” e moralizadores, caricaturando figuras importantes da sociedade, fossem do mundo da política ou da vida noturna carioca.

Inserido nos “gêneros alegres” (Schettini, 1997), em ascensão na *Belle Époque* – denominação dada aos impressos (e outros tipos de entretenimento com conteúdos sexuais), como os cabarés e as fitas picantes dos cinematógrafos) que buscavam entreter a população, *O Rio-Nu* misturava lazer, crítica social, sátiras, coluna teatral, folhetins, seções de recados (A Pedidos) e outras rubricas do jornalismo da época, com linguagem festiva e expressões obscenamente ambíguas. Nas primeiras edições d’*O Rio-Nu* predominaram os folhetins, no espaço inferior da página. Obtendo sucesso, duravam meses (Meyer, 1996). Um folhetim publicado no primeiro ano de circulação do jornal foi *O homem nu*, entre 19 de outubro e 30 de novembro de 1898, por Vaz Simão, um dos diretores do

periódico, que enfatizava, como o nome do jornal, o erotismo da nudez. Posteriormente as narrativas podiam ser publicadas em formato de livro, como ocorreu com o folhetim *A vingança de um Sapateiro*, de Bock, pseudônimo do escritor alagoano José Ângelo Vieira de Brito, outro diretor do jornal (Schettini, 2020).

Embora fosse ousado e escandaloso para a época, *O Rio-Nu* respeitava os limites do que era admissível circular na imprensa periódica. O jornal estava aberto ao envio de colaborações e por anos publicou escritos apimentados de autoria dos leitores, chegando ao ponto de não conseguir responder a todas as cartas enviadas ao periódico. Esse dado comprova tanto a popularidade d'O *Rio-Nu* quanto do sexo como produto em demanda na *Belle Époque*. Nos primeiros anos, para se proteger, faziam uma distinção entre “malícia” e “obscenidade”, alegando que estavam abertos à primeira e jamais publicariam a segunda, assim como não aceitariam contribuições assinadas por “pseudônimos imorais” (Portaria, 1898, p. 4).

Com o passar do tempo e com a consagração, *O Rio-Nu* começou a ousar mais. A partir da edição de 1 de setembro de 1900, o periódico sofre uma reformulação e passa a ter sete páginas. Gravuras insinuantes com corpos nus ou seminus passam a dominar a primeira página, títulos maiores e chamativos passam a encabeçar o jornal (figura 1). Ainda que inspirados por modelos franceses (Pereira, 1997, p. 15), destacavam-se características da mulher brasileira: quadris grandes, seios pequenos. Na segunda página, a seção “De cara nova”, assinada por Bock, justifica a necessidade de mudança:

Não há cousa menos rara por este mundo de Cristo do que por modo imprevisto a gente mudar de cara... Muda o tempo de estações, muda a mulher de vestido; outras há que de marido mudam nas ocasiões em que o primeiro está fora... Muda o marido as mulheres, as tropas mudam de alferes, os gozos mudam de hora... [...].

Assim, se a cousa é tão rara, se essa mudança é geral – era de ver que o jornal mudasse agora de cara [...]. (Bock, 1900, p. 2).



Fig. 1: Primeira página da edição de 1 dez. 1900.
Disponível em: www.memoria.bn.gov.br. Acesso em: 15 ago. 2021.

Na seção “Rio à Noite”, assinada por Vigilante, crônicas curtas descreviam cenas cariocas após o fim do horário comercial, mais precisamente das dez da noite em diante, com ênfase na des-

crição de atividade sexual dissidente. Sempre sob o olhar curioso de um narrador observador que nunca participa, as narrações revelam um novo Rio de Janeiro após o pôr do sol, onde o sexo sai do ambiente fixo entre quatro paredes e ganha as ruas do centro da cidade. Na edição do dia 5 de setembro de 1900, é descrito o cansativo dia de um homem que, ao chegar ao centro, observa ao longe um possível assaltante admirar uma janela. O que não esperava, todavia, era que aquele assaltante aguardava a autorização da senhora para escalar a janela e adentrar seus aposentos. No dia seguinte, ao passar em frente à casa, o narrador descreve que a senhora estava “[...] risonha e despreocupada [...] com o feliz marido” que não era o mesmo homem que escalara a janela na noite anterior (Vigilante, 1900a, p. 6).

Na edição seguinte, de 12 de setembro do mesmo ano, o narrador descreve outra cena da rotina carioca ligada às sexualidades dissidentes, desta vez o sexo entre homens. No Largo do Rocio, atual Praça Tiradentes, um senhor ensinava um adolescente a tocar flauta. Em diálogo com o leitor, o narrador questiona:

Vós, testemunhas como eu, o que observastes? Um velho trôpego, não é? a ensinar flauta a um adolescente? E o moço? o que fazia ele? Deu ele conta do recado? Não vistes? Nós sabemos apenas que o velho ficou arquejante, quase a perder os sentidos, com o queixo grudado à terra, a tossir desesperadamente, com a mão sobre o peito, gemendo às vezes... (Vigilante, 1900b, p. 2).

O duplo sentido do vocábulo “flauta”, em conjunto com arquejar, gemer, perder os sentidos, permitem ao leitor compreender que não se tratava de uma aula do instrumento musical de sopro, mas sim de sexo oral. O Largo do Rocio no centro do Rio de Janeiro era um local em que as relações homossexuais poderiam ser efetivadas após determinado horário da noite (Green, 2000). Conforme expõe Costa (2020), a praça começa, já no final do sé-

culo XIX, a aparecer em jornais cariocas como *Correio Mercantil* e a *Gazeta de Notícias* como local de encontros indecorosos entre homens. Nas notícias, discute-se sobre a necessidade de impor limites à presença masculina em determinados horários no local, pois lá se encontravam para “depravações”.

O jornal termina o primeiro ano do novo século com 8 páginas, contendo gravuras de todos os tamanhos e formas que ocupam grande parte das folhas. Os classificados continuam na última página, com anúncios de remédios que prometiam melhorar a textura do cabelo e da pele, curar gonorreia, impotência sexual e sífilis, além de xaropes que prometiam sarar desde tosses à tuberculose. A evolução e continua circulação por quase 20 anos demonstra que *O Rio-Nu* foi um importante periódico na sociedade na *Belle Époque* e principal veículo difusor de sexo e suas mercadorias, conquistando leitores de todo o Brasil. *O Rio-Nú* foi um destacado produtor de literatura erótica e dissidente na *Belle Époque*, como comprovam os *Contos rápidos*.

CONTOS RÁPIDOS

Os *Contos rápidos*, publicados pelo jornal *O Rio-Nu* nas primeiras décadas do século XX, como o nome sugere, são narrativas pornográficas curtas, editadas em volumes separados de 12 a 16 páginas, que apresentam personagens e cenários conhecidos do público leitor do periódico, como o Gouveia, as ruas do Centro do Rio de Janeiro, as “Zonas” (loais onde se concentravam os prostíbulos) e a Praça do Rocio (Ferreira, 2024). Com vinte e dois volumes publicados, a coletânea parece ter sido um sucesso. A maior parte se perdeu no tempo, restando apenas seis volumes, guardados na Seção de Obras Raras da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. São eles: “O menino do Gouveia”, vol. 6; “A pulga”, vol. 7; “Na zona...”, vol. 11; “O brinquedo”, vol. 12; “O cachorro”, vol. 13; “O marchante”, vol. 18. Por restrição de espaço, nesse estudo vamos estudar os contos “A pulga” e “O cachorro”.

Os contos eram assinados por pseudônimos como Lucio D'Amour, Capadócio Maluco, Zé Teso e Don Felício, que sinalizavam galanteria, excentricidade, vigor e contentamento sexuais. Não sabemos quem eram os escritores por trás dos apelidos. Capadócio Maluco, autor de “O menino do Gouveia”, mantinha coluna n’*O Rio Nu*, tendo sido o único conto da coleção publicado anteriormente no jornal. Os outros autores poderiam ser alguns leitores fiéis que colaboravam com o jornal, como vimos, através do envio de anedotas e histórias picantes (Cardoso, 2019). O uso de pseudônimos era uma prática comum da escrita pornográfica e ajudava os escritores a evitar o assédio da polícia, dos padres e dos moralistas. Além disso, na literatura pornográfica a autoria perde a centralidade que estamos acostumados a lhe atribuir nos estudos literários (Marcus, 1966). Os livros pornográficos costumavam ser conhecidos pelo título, já que sua utilidade como objeto de prazer era mais importante do que sua origem, intenção ou autoria.

Visível é que todas as histórias possuem traços vistos previamente nas narrativas tradicionais da literatura pornográfica, mostrando como os autores d’*O Rio-Nu* eram sujeitos cultos que conheciam a tradição erótica e libertina do passado. O personagem do padre lascivo; o casal recém-casado e o aprendizado conjunto; o sexo anal; a esposa que, distante do marido, busca no criado – ou num pênis de borracha – a satisfação que o parceiro ausente não é capaz de lhe dar. A mulher, por sinal, é vangloriada em todas as narrativas: seus desejos e repulsas são respeitados. Elas são as protagonistas das histórias e decidem como será o sexo. Até nas obras em que o sexo entre homens é o foco, a mulher recebe atenção – possivelmente porque as produções eram direcionadas a homens heterossexuais. Além disso, abusa-se nos contos do “observar sem participar”, como ocorria nos romances libertinos, com personagens espiando através de frestas e buracos de fechadura, como um *voyeur*.

Produzidas em um papel de baixa qualidade, semelhante ao papel do jornal (o que talvez explique seu desaparecimento), os

Contos rápidos tinham o tamanho de um livro de bolso, com cerca de 15 a 16 páginas, o que facilitava seu transporte e circulação. As obras foram editadas pela editora Cupido & Companhia, localizada na “Ilha de Vênus”, marca de fantasia do jornal *O Rio-Nu* para a produção de “livros para homens”. Eram vendidos a preços populares, 1 mil e 1.500 réis. Para efeito de comparação, uma refeição barata numa pensão no centro do Rio saía a 1 mil réis na década de 1890. Ainda que vendidos a preços módicos, os livretos da coletânea *Contos rápidos* traziam gravuras e desenhos por toda a sua extensão, impressos em papel de qualidade superior, demonstrando um cuidado de seus produtores e a importância da imagem na obra pornográfica, feita para ser lida e vista (Abreu, 2008).

Os contos dialogavam com a realidade de uma sociedade em constante transformação e desenvolvimento, que se abria ao sexo e seus discursos. São retratados costumes, tradições, profissões e interações humanas pouco tradicionais num Rio de Janeiro que se expandia e se modernizava, com abertura de novos bairros e diversificação das opções de entretenimento, incluído o sexual. Nos contos são identificáveis personagens subalternizados e excluídos daquela sociedade, fosse por homofobia, preconceito social ou insegurança econômica, confirmando o papel d’*O Rio-Nu* como um periódico aberto a sujeitos *queers* e dissidentes, e a pornografia como discurso preferencial de expressão desses sujeitos no fim do século XIX. Como aponta Pereira (1997, p. 188-189):

Contos não narrados pelo personagem conquistador trazem outros personagens “excluídos” para o primeiro plano. Em *O menino de Gouveia*, o narrador é “Bem-bem” que, na cama com Capadócio Maluco, pseudônimo de um redator do *Rio Nu*, conta-lhe sua história como homossexual “com todos os não-me-bulas de puto matriculado”. Em *A pulga* e *O brinquedo* a narração é em terceira pessoa, mas a ênfase recai sobre personagens femininos [...]. O narrador, nos primeiros contos, e a linguagem ex-

plícita, comum a todos eles, contribuem para aproximá-los não só quanto à conformação de estilo “obsceno”. Podem ser lidos também como formas de evidenciar a lógica atribuídas a pessoas que, de alguma forma, se acham socialmente excluídas, quer por opções sexuais “exóticas” [...] ou por insatável inserção social e econômica [...].

Nessa perspectiva, qualquer leitor encontraria nos *Contos rápidos* vivências sexuais que dialogassem com as próprias – seja pelos desejos ali expostos ou pela falta deles. Não havia julgamento dos personagens ou críticas ao comportamento sexual fora do comum. Desejava-se despertar no leitor sentimentos semelhantes aos experimentados quando liam textos licenciosos anteriores e bastante conhecidos da sociedade luso-brasileira na *Belle Époque*, como o anônimo *Saturnino, porteiro dos frades bentos* (1842), *Os serões do convento* (1862), de M. L., pseudônimo do escritor português José Feliciano de Castilho; *Teresa Filósofa* (1748), do Marquês d’Argens; e *Fanny Hill* (1748), do escritor inglês John Cleland, que eram claramente o ponto de inspiração e origem de vários contos d’O *Rio-Nu*.

Por tratar o leitor como um amigo e confidente e usar o formato do relato, os autores dos *Contos rápidos* faziam uso de um discurso coloquial, ligado ao uso da linguagem do cotidiano, com gírias, palavrões, reproduções de expressões abasileiradas de outros idiomas, como o francês, mas escrito em português correto e estilo elegante. Diferente de obras pornográficas anteriores, como o romance libertino, em que o pênis era referenciado como “seta do cupido” ou “instrumento da criação”, os *Contos Rápidos* utilizam palavras como “pica”, “porra”, “caralho”, “mangalho” ou “piça”. A vagina será o “cono”, “papudo”; o sexo oral será *minette*, quando na mulher, e “bouchet”, quando no homem, exemplificando o discurso pornográfico como o “lugar” de obscenidades e libertinagens proibidas à linguagem da vida em comum (Maingueneau, 2010).

“A PULGA”

Como a maioria dos jornais, o *Rio-Nu* possuía uma seção de classificados em que se anunciavam livros, imóveis e pomadas para mazelas como gonorreia e sífilis. Outras mazelas também afetavam a sociedade, mas eram mais cômicas e menos problemáticas: as pulgas. Fazendo uma aparição no conto “O menino do Gouveia”, as pulgas são a incitação para a consumação sexual entre os tios de Bem-bem, como serão aqui. Como destaca Cardoso (2019), a pulga era um componente conhecido de narrativas eróticas desde o Renascimento e aparece continuamente em anedotas e crônicas do *Rio-Nu*, chegando a virar capa da edição de 12 de julho de 1911 (figura 2). Nela, uma mulher cata pulgas no corpo enquanto ao lado há um poema, assinado por Tostinha, com o título “Pulga feliz”, sobre o deleite do inseto em “picar” e sugar, e do leitor, de admirar a moça naquela posição. A vontade do poeta de “dar uma picada” na mulher tinha conotações sexuais óbvias:

Por certo o leitor não julga
Nem calcula que a menina
Esteja à cata de uma pulga
Que a picou muito ladina...

Prontamente se escondendo
Depois de a diva picar
E, pelo modo que estão vendo
A obrigou a assim ficar.

Para, então, mais facilmente
Poder de pronto encontrá-la
E entre os dedos prontamente
Sem dó nenhum esmagá-la

Malgrado a sorte que a espera
De ser ali liquidada,
Ser a pulga, ai, quem me dera!
Só para dar-lhe uma picada!

ANNO XIV RIO DE JANEIRO, 12 DE JULHO DE 1911 NUM. 1.856

O Rio Nu

Periódico humorístico
Ilustrado bi-semanal

Redação e escritório
53 — RUA DA CARIÓCA — 53
Telephos 2.515

Boro Boracica

Pomada milagrosa para dartros
eczemas, empiagens, etc.

Chamamos a atenção dos leitores para o nosso Concurso das Zonas. Coupon na 2ª pagina.

50\$000

Alfarreria Cruzalva, Rua Lúcia de Camões, 76.

Torno sob medida, de casaca ou chieira, preto, azul ou cores modernas, na



(Da revista francesa L'Éclat de la Vie)

PULGA FELIZ...

Por certo o leitor não julga
Nem calcula que a *monna*
Seja a caia de uma pulga
Que a picou muito lastimosa...

Promptamente se recordando
Depois de a dita picar...
E, p'lo modo que está vendo,
A obrigou a assim ficar

Pois, então, mais facilmente
Poder de prompto encontrá-la,
E entre os dedos promptamente
Sem do nenhum esmagá-la.

Mão grato a sorte que a espera
De ser ali liquidada,
Ser a pulga, ai, quem me dera!
Só p'ra dar-lhe uma picada!...

CONTINUA.

Do farmacêutico e químico **João da Silva Silveira**
(1914-1915) — RIO GRANDE DO SUL
Revende depositos de varejo. Externos que usam a "Apollina".
Casa Matti — Petrópolis, Rio Grande do Sul. Caixa, 64 — Casa Filial de Urupema Geral — RUA CONSULADO SARAIVA, 14 e 16 — Caixa, 128 — Rio de Janeiro

EXPERIÊNCIA E FIDELIDADE DE PREÇOS E QUALIDADE

Fig. 2: Primeira página da edição de 12 jul. 1911.

Disponível em: www.memoria.bn.gov.br. Acesso em: 21 jul. 2022.

“A pulga” (figura 3) narra em terceira pessoa as sôfregas necessidades de Dona Zizi, cujo marido ausente em longas viagens de trabalho, contrata Ambrósio – criado que é “Alto como um varapau, musculoso e forte como um touro, dezoito anos de vida passada no clima sadio do sertão, [...] prometededor de um picão desses que alcançam, consolam e atocham qualquer mulher [...]” (D’amour, 1914, p. 3). O homem era ainda, segundo o narrador,

acanhado como uma donzela e burro como uma besta. Dona Zizi, por outro lado, estava no auge dos 28 anos; o narrador dedica parágrafos para definir sua beleza:

Quem reparasse nos seus lábios carnudos e corali-
nos, nos seus olhos negros ornados naturalmente de
um círculo bistre, atestado a insônia das noites de
paixão; no colo pequeno, porém empinado e palpi-
tante, nas ancas largas e gelatinosas, nas coxas gros-
sas e como que sempre agitadas, e, quem, enfim,
cruzasse o olhar com o seu, lânguido e voluptuoso,
diria sem errar que ali estava uma mulher nascida
para os espasmos loucos do amor, para as vibrações
doidas da lubricidade (D'amour, 1914, p. 4).



Fig. 3: Capa do volume *A pulga*, de Lucio d'Amour
Divisão de Obras Raras/Fundação Biblioteca Nacional

O colo, as nádegas e os olhos da mulher do texto pornográfico são os responsáveis por desestabilizar um homem. Durante toda a narrativa, D. Zizi abusa das posições para que o seu empregado a observe desnuda, com os seios visíveis. Em outras situações, expõe as nádegas, chamando a atenção de Ambrósio e do leitor, já que caberá a ele imaginar o ângulo. O marido que em raramente está em casa deixa a esposa sob os cuidados de Ambrósio. A mulher, que nunca olhou para outro a não ser seu esposo, vê no mais jovem a chance de obter o que sempre quis, mas tinha medo: realizar seus desejos sem que o cônjuge soubesse. Assim como na literatura pornográfica, a mulher assume seu desejo e age sobre ele. Cabe ao feminino expor seus quereres e obter prazer sem que o homem seja necessariamente o protagonista do ato sexual. Em “A pulga” não será diferente. Dona Zizi usará de todas as artimanhas para conquistar o empregado e dirigir a atividade sexual.

A história da mulher casada, mas insatisfeita sexualmente com o marido (por ausência ou impotência), que se vê diante de um empregado jovem e robusto capaz de satisfazê-la, foi trabalhada e retrabalhada na literatura erótica, desde os fabliaux medievais e *Fanny Hill*, passando pelos *Serões do convento* até *O amante de Lady Chatterley* (1928), de D. H. Lawrence. A protagonista do romance de Cleland experimenta o mesmo dilema posto no conto d’*O Rio-Nu*: esperar o marido voltar de viagem ou consumir a relação com um rapaz mais novo capaz de saciá-la e satisfazê-la? Fanny, assim como Dona Zizi, se vale de todos os artifícios para conseguir o que quer.

Dona Zizi não cedera aos desejos carnavais e não traía ainda seu esposo, o que levanta uma questão: “Seria por honestidade?” (p. 4), pergunta o narrador. E ele mesmo responde: “Em parte era, mas a causa principal fora o medo, e [...] a falta de discrição do feliz escolhido que a comprometeria, como a outras havia acontecido”. Mais uma vez, há uma inversão de papéis: não são as mulheres as culpadas pela indiscrição que frustravam aventuras extraconju-

gais, mas os homens. Dona Zizi, assim como outras mulheres das narrativas pornográficas reconheciam sua força, eram decididas e racionalizavam sobre as conveniências e perigos do adultério. A todo momento ela enuncia ao criado que é ela quem mandava e que seu marido era um asno (D'amour, 1914, p. 10).

Nas narrativas “para homens”, as mulheres costumavam ser protagonistas. Havia uma liberdade para os corpos e desejos femininos que não era facilmente encontrada em outros textos e lugares naquela sociedade:

Enquanto algumas histórias enfatizavam a crítica política e religiosa, outras reforçavam o ideal de mulher livre-pensadora e independente, a liberdade de escolha sexual e as possibilidades irrestritas de satisfação sexual. No decorrer desses enredos, de modo recorrente, os ideais do casamento, virgindade, fidelidade e maternidade, tão caros aos padrões sociais da civilização ocidental daquele período, eram constantemente ignorados, questionados e transgredidos. Inúmeras foram as personagens desses romances que viveram intensamente relações amorosas pautadas no adultério, no incesto, no homossexualismo e na prostituição, sem temer quaisquer punições sociais (El Far, 2007, p. 291).

A figura da mulher ativa e cônica de seus desejos se repete nas narrativas pornográficas d'O *Rio-Nu*. No caso de “A pulga”, tem-se um jovem que possui características marcantes de força sobre-humana, mas é pouco inteligente. Na “História do jardineiro mudo”, do famoso *Os serões do convento*, o leitor conhece Fortunato, um jovem que aceita o trabalho de jardineiro num convento. Para ser admitido num ambiente de mulheres pias, ele finge ser surdo e mudo. Em ambas as narrativas as personagens femininas criam peripécias para consumarem a relação com o homem que desejam. Nos textos, os homens se fazem de “desentendidos” ou fingem ser surdos ou cegos e através dessas imposturas conseguem

o que almejam. Isso não era novidade na tradição da literatura lasciva: incontáveis são os textos que abusam da inocência, do mal-entendido, da falta de audição e visão, o que permite potencializar e erotizar outros sentidos, como o toque, o paladar e o olfato.

Tanto em “A pulga” quanto n’*Os serões do convento* há uma objetificação do homem e do corpo masculino, invertendo a hierarquia patriarcal de objetificação e mercantilização do corpo feminino. Numa ocasião em que descansava sem roupa e fingia dormir, Fortunato é observado pelas freiras. Ao admirar seu corpo másculo e jovem, notaram o “roliço lenho da vida do paraíso, arvorado no meio de um mato loiro, e os frutos da árvore da ciência do bem e do mal” (M. L., 2019, p. 55). Fascinadas com o pênis do jovem, criam uma forma de usufruir dos dotes do jardineiro, decidindo que usariam um casebre nos fundos do convento para conhecer o que um homem e uma mulher podiam fazer juntos. Fortunato,

[...] ao dar com os olhos nela, que segundo contam era uma trigueirinha de apetite e capaz de causar vertigens a todos os santos do ermo; Fortunato, digo, teve todo o custo em se não esquecer logo ali de que era mudo e sem juízo; encarou-a com o seu riso tolo de costume (M. L., p. 59).

No conto “A pulga” observa-se situação semelhante. Ambrósio faz-se de desentendido, desatento, embora estivesse ansioso para usufruir da patroa. Quando D. Zizi visita seu quarto para comprovar se ele possuía os dotes exigidos para satisfazer suas necessidades, a personagem se depara com Ambrósio deitado e despido como na “História do jardineiro mudo”, mas aqui exibindo uma ereção:

Inteiramente nu, a dormir sobre o velho colchão, de papo para o ar, o Ambrósio sonhava naquele momento um sonho de prazer sensual. Da basta e negra pentelhada emergia um monumental caralho, grosso como o de um touro, rijo como ferro,

vermelho, encimado por uma enorme cabeça, arroxeada pelo tesão que o tomava então (d'AMOUR, 1914, p. 7).

Se n'*Os serões do convento*, o membro masculino era o “fruto” do bem e do mal, nos *Contos Rápidos* será chamado de “monumental caralho”, “deslumbrante pica”, sugerindo uma vulgarização do discurso pornográfico. Além disso, percebe-se também o desejo feminino aflorado por um homem que está dormindo, seja em cima de feno ou em um colchão velho, sugerindo que as mulheres também gostavam de ver e admirar homens nus. Nessas histórias, são as mulheres que tomam a iniciativa. Não cabe a elas, como na literatura canônica, esperar pelo homem ideal; elas se relacionam com aqueles ou aquelas que lhes despertam o desejo ou lhes dão motivos para se masturbarem sozinhas.

Dona Zizi representa uma dessas mulheres que destoam da literatura séria e respeitável. A protagonista de “A pulga”, ao invés de esperar pelo homem, arma maneiras de seduzir Ambrósio e fazer com que ele a deseje. Senta-se de pernas abertas na varanda, pede que o garoto entre em seu quarto enquanto usa vestes curtas. Ao perceber que não há efeito, a mulher revolta-se, joga coisas na parede; dá luz ao que se debatia na sociedade do período sobre a “histeria”: segundos os médicos, mulheres que não tinham relações sexuais poderiam enlouquecer. Após incontáveis investidas para saciar seu desejo pelo empregado, a mulher dispensa todas as funcionárias, deixando apenas o garoto em casa:

Depois de haver ela mesma fechado a porta da rua, calçou umas finas meias rendadas que com o contraste de sua cor negra mais realçavam as lindas coxas; um par de sapatos de salto alto que a tornavam mais elegante; uma finíssima saia bordada e uma decotadíssima camisa complementavam a provocante toilette de D. Zizi (D'Amour, 1914, p. 9).

Não demora a chamá-lo sob a justificativa de que havia uma pulga em seu corpo. A princípio, pede para que ele a procure pelas costas, depois nos seios. O rapaz, já excitado com a situação, tem seu rosto esfregado nos seios da patroa, que sai vitoriosa da situação, mas não satisfeita: exige que ele tire as roupas com a justificativa de “Quem manda sou eu. Tens ordem do capitão de obedecer-me” (D’Amour, 1914, p. 11). “Já te disse! Apanha a pulga porque o capitão está longe e quem manda sou eu. Anda!” (D’Amour, 1914, p. 10). Ambrósio tenta manter distância do corpo da patroa, mas perde o controle quando ela exige que ele levantasse sua saia e procurasse entre suas nádegas: “Ficou a tremer e sem querer a língua saia-lhe da boca como que atraída por essa outra coisa que ele percebia ali perto e era o palpitante cono da moça. Ficou ali a olhar, a babar-se e a tremer” (D’Amour, 1914, p. 12). Sob a justificativa de que o inseto havia entrado em seu corpo, a mulher exigiu que Ambrósio afastasse os lábios da vagina e procure, com sua língua, a maldita (figura 4).



Fig. 4: Imagem que compõe o volume “A pulga”, com a legenda: “Cá pelo olho do cu não anda a pulga!”.

Divisão de Obras Raras/Fundação Biblioteca Nacional

O sexo oral já era pretendido há muito pela mulher, visto que descobrira sobre tal prazer lendo um romance do *Rio-Nú*, mas não tivera coragem de pedir ao marido que fizesse. Fosse por ser descoberta pela leitura proibida ou pelo desejo do sexo “diferente”, Dona Zizi deixa a cargo de Ambrósio satisfazê-la. Sem suportar mais, não demora para que ele esteja sem roupa e ela exija que ele procure a pulga com o seu pênis e não mais com a mão. Montando-a como um touro, o homem preenche por completo de uma só vez a sua patroa, tendo um orgasmo, mas não demora a estar pronto para mais uma. Antes, porém, a protagonista acusa o seu parceiro de ser burro e não perceber como ela o havia provocado em vão. De forma surpreendente, Ambrósio contrapõe ao dizer que percebia, mas por ter sido contratado pelo marido da mulher para protegê-la de outros homens, não seria ele o primeiro a tocá-la. Todavia, isso não impedia que ele se masturbasse pensando em seu corpo.

Assim como Fortunato n’*Os serões do convento*, Ambrósio apenas fingia não ver/ouvir as investidas da mulher. Consumado o primeiro ato, dessa vez é ele quem toma a iniciativa e questiona se a pulga não entrara no ânus dela, prometendo que não haveria dor, pois “Com um bocadinho de cuspe e jeito vai-se o cu de qualquer sujeito” (p. 14). D. Zizi parece receosa a princípio pela proposta de Ambrósio, mas não demora a ceder. Na pornografia, não é preciso muita insistência para que as personagens colaborem e cedam aos desejos, principalmente ao sexo anal. Mais do que isso: observa-se a naturalização do ato de se sujar o pênis, da prática sem preparo, do prazer seguido da dor:

– Então? – indagou o Ambrósio – posso empurrar o resto?

– Sim... mas devagarinho, com jeito... Assim... Mais um bocadinho... Que bom!... Que bom!... Mete mais, meu negro, meu Ambrósio do coração! Mete tudo!... (D’Amour, 1914, p. 15).

Dos textos da *Coleção Contos Rápidos*, ao menos metade dos volumes aos quais temos acesso têm relações com sexo anal: “O menino do Gouveia”, “A pulga”, “Na zona...” e “O brinquedo”. O único em que não há relação anal é “O marchante”. Mais do que somente explorar esse viés tipicamente pornográfico, os textos inovam no que diz respeito aos objetos introduzidos nos ânus: em “O cachorro”, em uma divagação, o narrador cita o exemplo de um conhecido homem do Rio de Janeiro que fazia sexo com seu cachorro; em “O brinquedo”, uma esposa usa um consolo de borracha após cansar o seu marido.

Nesse sentido, a promessa de que no dia seguinte eles voltariam a procurar a pulga permite ao leitor entender que os encontros carnavais não findarão, de modo que fica espaço para que sua imaginação trabalhe e crie outras cenas e outros encontros. Sem filtros, o texto expõe audaciosamente as consequências de se praticar sexo anal sem preparo. Flertando com a escatologia e o “baixo corporal” rabelaisiano (Bakhtin, 2010), quando a penetração é finalizada, Ambrósio limpa sem cerimônia restos de fezes no pênis numa toalha. Além da vontade de transgredir e chocar, esses textos buscavam normalizar essas situações. Assim como ocorre em “O menino do Gouveia”, a prática de sexo anal não acarretará punições. O prazer é a pergunta e a resposta.

“O CACHORRO”

Volume 13 dos *Contos rápidos* (figura 5), “O cachorro” conta sobre o dia em que um homem faz uma visita à prostituta mais famosa do Rio de Janeiro: Bianca, uma italiana com gostos peculiares. Característica típica dos contos d’*O Rio-Nu*, nas notas iniciais o autor dialoga com o leitor, fazendo presunções sobre o que talvez o segundo entenda pela palavra “cachorro”. Não seria sobre o ânus feminino (supostamente um dos sentidos do vocábulo naquela sociedade), mas sim sobre cachorros verdadeiros que tornar-se-iam amigos e confidentes íntimos das mulheres no período. Aproxí-

mando o texto de uma confissão indiscreta ou até fofoca, Zé Teso cita o exemplo de uma brasileira, moradora da Rua Haddock Lobo, na Tijuca, que havia sido flagrada tendo relações sexuais com um cachorro da raça São Bernardo, escândalo não superior a um conhecido que também se relacionava com seus animais de estimação.

Ainda há pouco tempo, quando um conhecido homem das letras se apresentou candidato a um certo cargo os homens que iam elegê-lo receberam uma carta-circular anônima em que se acusava aquele candidato de se fazer enrabar por um cachorro. Está visto que ninguém levou em consideração a denúncia, tanto que elegeram o *acusado* (Zé Teso, 1914, p. 5, grifo do autor).



Fig. 5: Capa do volume *O cachorro*, de Zé Teso.
Divisão de Obras Raras/Fundação Biblioteca Nacional

Como acontece na literatura pornográfica, o acontecimento sexualmente transgressivo não levanta questões morais a serem analisadas e criticadas pelo narrador ou pelos personagens. Pelo contrário, o gosto pelo sexo com animais (ou zoofilia) é naturalizado e defendido, chegando a destacar as vantagens da discrição dos animais sobre os humanos. Ninguém deve se meter no gosto alheio: “levar pelo cu adentro um lustroso *pão de lacre* de um inconsciente Terra Nova, ou o caralho mais ou menos grosso de outro homem – com isso ninguém tem a ver”. Não será o cachorro que o acusará na rua gritando: “– Aquele sujeito toma no cu!” (Zé Teso, 1914, p. 5, grifos do autor).

Feitas as reflexões liberais sobre o sexo com animais, uma prática que atualmente se configura crime de maus tratos, o narrador volta-se à Bianca, uma famosa cortesão na praia do Russell. As duas ruas citadas no início do conto – Rua Haddock Lobo e Russell – não foram evidenciadas à toa. Ambas tiveram um papel importante nas noites e vida cultural da *Belle Époque*. A Haddock Lobo era uma importante rua que ligava bairros da Zona Norte à Zona Central. Recebeu esse nome devido ao político conservador nascido em Portugal, Roberto Jorge Haddock (Alves, 2021). Foi um espaço importante por abrigar igrejas e bares. Já a Praia do Russell recebeu esse nome pelas tentativas do engenheiro João Frederico Russell, filho de ingleses, de tratar o esgoto carioca. No seu local de morada foi construído o Hotel Glória na década de 1920. A Praia do Russell desapareceu quando se criou o Aterro do Flamengo, na década de 1960 (Lucena, 2018).

Afastada das ruas e do movimento do centro da cidade, a Praia do Russell abrigava algumas das mais glamourosas “pensões de artistas da *belle époque* carioca” (Cardoso, 2019, p. 201. Naquela noite, o movimento estava fraco. Diferente das zonas frequentadas no centro do Rio de Janeiro, o estabelecimento na Praia do Russell era frequentado pela elite da cidade, dado que Zé Teso chega em um carro de luxo e precisou ganhar apostas num cassino para poder visitá-lo.

Mandei chamar um automóvel de garage, um *landaulet* de luxo, e toquei para a casa de fodas da Praia do Russell, disfarçada sob o título de pensão. A caftina era minha conhecida velha e, ao ver-me saltar do luxuoso auto, recebeu-me amavelmente e segredou-me ao ouvido: – Já sei que vem pela Bianca (Zé Teso, 1914, p. 8).

Antes de adentrar o quarto de Bianca, o homem a leva a um passeio de carro pela Avenida Atlântica, um dos novos espaços urbanos inaugurados no começo do século XX, demorando 30 minutos para retornar. No quarto, ele e a mulher se despem. Ele a avisa que caso não começassem naquele instante a transa, ele gozaria sem que ela ao menos o tocasse. Bianca, entretanto, diz que não consegue ser penetrada sem antes receber um *minette*, ou seja, sexo oral. Escandalizado, Zé Teso diz que não faz isso. Ela, confiante, diz que não é necessário, pois Kaiser, o seu cachorro, fará o serviço.

Perplexo, o homem observa um pequeno cachorro subir à cama e meter-se entre as pernas da sua dona, lambendo-a: “Dentro de dois minutos, esta dava estremeções, apertava entre as coxas a cabeça do cachorrinho” (Zé Teso, 1914, p. 11). Pronta para ser penetrada, Bianca expulsa o animal da cama e solicita que o homem suba para substituí-lo. Apesar da resistência inicial, Zé Teso se excitou com a cena. Com o “caralho irritado” começou a penetrá-la. O orgasmo não demora e a prostituta pede que repitam o processo sem que o personagem retire seu pênis de dentro dela. Típico das obras pornográficas, a fome de sexo é insaciável. A repetição é inevitável. Zé Teso orgulha-se do vigor seu pênis, visto que ele sequer amolecera por completo, estando logo pronto para a próxima:

Essa segunda foda foi um delírio; custei muito a me expulsar e Bianca fez um verdadeiro escândalo: suspirou, gemeu, soltou gritinhos abafados, mordeu-me o pescoço e quando, enfim, dei sinais de que ia vomitar a esporradela, a italiana atingiu o

paroxismo do gozo e, estremecendo violentamente, inteiriçou-se, estatelada, os braços caídos para os lados, o cono palpitando num mar de esperma... (Zé Teso, 1914, p. 12).

A conexão de ambos está feita até através do orgasmo quando gozam juntos. O prazer de Bianca não é deixado à margem; pelo contrário: ela primeiro prepara-se sozinha, não necessitando de um homem para lubrificá-la, aceitando a penetração apenas depois de receber o *minette* do seu cão. Após o fim do encontro, ela pergunta ao parceiro se agora ele entendia o porquê de ela cobrar caro, pois não renunciava ao próprio prazer: “Muitas são as mulheres da nossa classe, das que vivem de vender amor, que fodem, ou antes, são fodidas sem gozar. Eu não; nasci para foder e hei de morrer fodendo” (Zé Teso, 1914, p. 13). Ao contrário das prostitutas arrependidas da tradição romântica, na pornografia a trabalhadora do sexo tem consciência de si e não se arrepende de suas escolhas.

Zé Teso consegue extrair de Bianca o motivo de permitir ao seu cão que a lubrifique antes de ser penetrada. Quando jovem, Bianca tinha relações com uma colega de profissão: elas esfregavam suas vaginas em busca de prazer. Foi essa sua amiga que, já adulta, apresentou Bianca ao mundo do sexo com animais. Em uma dessas relações, foi flagrada pelo marido numa dessas relações e, chamada de cadela, acabou expulsa de casa. Tal desfecho não abala a mulher, que começa a ganhar a vida como prostituta de luxo. Ao fim, o narrador-personagem vai embora deixando-lhe algumas notas a mais do que o acordado, mas com a promessa de não voltar por não se sentir confortável em saber o que Bianca se relacionava intimamente com o seu pequeno animal de estimação.

Ao relatar que Bianca iniciou sua vida de prostituta com a ajuda de uma amiga, o conto retorna aos textos fundadores da literatura pornográfica como *Teresa Filósofa* e *Fanny Hill*: am-

bas tiveram em suas vidas mulheres próximas ou mais velhas que a ensinaram como e por que sentir prazer acompanhadas ou sozinhas (Goulemot, 2000). Se no princípio, o objetivo era demonstrar a mulher a não necessidade da figura masculina na busca por prazer, agora se reforça a ideia de que a mulher pode usar de outras ferramentas para chegar ao orgasmo, não importa o quão chocante isso pudesse parecer para a sociedade. Bianca, assim como Teresa e Fanny, acaba por ser tornar uma prostituta conhecida e satisfeita na própria pele, à frente de suas concorrentes.

Nas produções libertinas e anticlericais, a iniciação sexual feminina é, sabe-se, feita em sua grande maioria por outras mulheres (Jacob, 1999). As narrativas são construídas a partir de relatos de outras mulheres ou de um narrador observador que arquiteta uma ambientação envolta em luxúria, em que há bebidas que afloram os sentidos. Nessa perspectiva, a iniciação sexual feminina com outra mulher lhe dará uma “formação” adequada – permitindo-a, inclusive, se tornar uma prostituta requisitada. É como se o sexo homoerótico “abrisse” uma nova perspectiva para a vida sexual da mulher, em que o homem não é mais a fonte de desejo e de realizações, mas apenas um acessório que dará à mulher o que ela desejar.

Sendo assim, ainda que a narrativa seja finalizada com uma visão “conservadora, na qual o sexo com animais desagradava ao narrador, ele mantém o posicionamento inicial ao destacar que o gosto era pessoal e fundamentalmente livre, mesmo que se afastasse do dele. Para o narrador, aquelas relações eram perturbadoras e não faziam sentido, mas quem era ele para julgar? Para os leitores da contemporaneidade o conto pode ser chocante, assim como deve ter sido para o público leitor da época, mas não era pura invencionice e abria espaço para um desejo radicalmente dissidente que existia (e ainda existe) na sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo dos *Contos rápidos* do jornal *O Rio Nu* revela um corpus literário esquecido no qual aparecem sujeitos, desejos e práticas sexuais dissidentes ao conservadorismo católico e patriarcal que dominava a sociedade brasileira na *Belle Époque*. Essa dissidência perturbadora talvez explique seu desaparecimento e esquecimento, embora tenham sido bastante populares na época da primeira circulação. Não se trata de dizer que esses escritos estavam livres dos tabus e preconceitos da época ou representam transgressões radicais das hierarquias entre os sexos, mas neles o leitor poderia encontrar práticas, maneiras de ver e de se comportar alternativos ao que era considerado aceitável e respeitável, apresentados não como terríveis e condenáveis, mas como válidos e cômicos. O aspecto humorístico dessa literatura é essencial para compreender o lugar da pornografia como entretenimento desopilador na *Belle Époque*, ligado a uma antiga tradição burlesca e libertina que vinha dos *fabliaux* medievais e aparece nos versos camonianos: “Melhor é experimentá-lo que julgá-lo”.

Nos contos “A Pulga” e “O cachorro” aparecem personagens e contextos conhecidos da tradição pornográfica moderna, inspirados em textos libertinos como *Teresa Filósofa*, *Fanny Hill*, *Os serões do Convento* e *Saturnino, porteiro dos frades bentos*, como a mulher com vontade própria que trabalha ativamente para a satisfação de seus desejos sexuais, o sexo anal e oral, a objetificação do homem e do corpo masculino, a visão da prostituição como modo válido de vida e a prostituta com autoestima e consciência de si, e não menos importante o sexo oral com um cachorro.

No presente trabalho, buscou-se evidenciar tais narrativas como textos importantes para a literatura brasileira, pois elas cumpriam com o seu intuito: entreter o leitor, fazê-lo ler “com uma só mão”. Buscou-se desconstruir o estigma de inferioridade da pornografia. Junto às personagens, o leitor visitou as localidades citadas nos contos, regiões que provavelmente faziam parte do dia a

dia dos assinantes do *Rio-Nú*; conheceu figuras ilustres, visitou as zonas, aprendeu a artimanhas do sexo, fosse oral, vaginal ou anal. Transitou entre o riso, o choque e o prazer, por vezes sentido tudo ao mesmo tempo; conheceu outras narrativas por essas narrativas. Sobretudo encontrou um local de descanso de uma sociedade patriarcal, conservadora e normativa.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. Sob o olhar de Príapo: narrativas e imagens em romances licenciosos setecentistas. In: RAMOS, Alcides; PATRIOTA, Rosângela; PESAVENTO, Sandra (org.). *Imagens na história*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 344-373.
- ALVES, Altair. Ruas do Rio: quem foi Haddock Lobo? *Diário do Rio*, Rio de Janeiro, 1 abr. 2021. Disponível em: <https://diariodo-rio.com/historia-da-praia-do-russel-a-praia-de-um-homem-so/>.
- BAKHTIN, Michael. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- CALIBAN [Coelho Neto]. *Álbum de Caliban*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1897.
- CARDOSO, Erika Natasha. *“E como não ser pornográfico?”: usos, sentidos e diálogos transnacionais em torno da pornografia no Brasil (1880-1924)*. Tese de Doutorado (em História). Niterói: UFF, 2019.
- COSTA, Valmir. O menino do Gouveia: a história real que inspirou o primeiro conto homoerótico brasileiro de 1914. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, n. 69, 2020, p. 419-457.
- D’AMOUR, Lúcio. *A pulga*. Rio de Janeiro: Casa Editora Cupido e

Companhia, 1906.

De cara nova. *O Rio Nu*, Rio de Janeiro, 1 set. 1900, p. 2. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

EL FAR, Alessandra. Ao gosto do povo: as edições baratíssimas de finais do século XIX. In: BRAGANÇA, Aníbal; ABREU, Márcia (org.). *Impressos no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 89-99.

EL FAR, Alessandra. Crítica social e ideias médicas nos excessos do desejo: uma análise dos “romances para homens” de finais do século XIX e início do XX. *Cadernos Pagu*, n. 28, 2007, p. 235-312.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FERREIRA, Daniel Lira. *Pelas “zonas” da Belle Époque: a literatura pornográfica nos Contos Rápidos*, do jornal *O Rio-Nu*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

GREEN, James. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: UNESP, 2000.

GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se leem com uma só mão. Leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

JACOB, Margaret C. O mundo materialista da pornografia. In: HUNT, Lynn. (org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. São Paulo: Hedra, 1999, p. 169-215.

LUCENA, Felipe. História da praia do Russel, a paria de um homem só. *Diário do Rio*, Rio de Janeiro, 7 set. 2018. Disponível em: <https://diariodoriom.com.br/historia-da-praia-do-russel-a-paria-de-um-homem-so/>.

vel em: <https://diariodorio.com/historia-da-praia-do-russel-a-praia-de-um-homem-so/>.

M. L. [José Feliciano de Castilho]. *Os serões do convento*. Lisboa: Tipografia do Bairro Alto, s.d.

MARCUS, Steven. *The Other Victorians: A study of sexuality and pornography in Mid-Nineteenth-Century England*. New York: Basic Books, 1966.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MELLO, Maria Tereza Chaves de. *A república consentida: cultura democrática e científica do final do Império*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

MENDES, Leonardo. Livros para homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. *Cadernos do IL*, 2017. p. 173-191.

MENDES, Leonardo. Mulheres que liam “livros para homens” no fim do século XIX. In: AMORIM, Ana Maria; NEWMANN, Gerson Roberto (Org.). *Histórias da literatura: entre as páginas da tradição*. Porto Alegre: Class, 2021, p. 266-281.

MENDES, Thales Sant’Ana Ferreira. Livros, imprensa e obscenidade: a invenção da pornografia no Brasil. *Memento*, v. 10, n. 1, 2019, p. 1-21.

NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (org.). *Belle Époque: crítica, arte e cultura*. Rio de Janeiro: LABELLE. São Paulo: Intermeios, Faperj, 2016.

PEREIRA, Cristiana Schettini. *Um gênero alegre: Imprensa e pornografia no Rio de Janeiro (1898-1916)*. Dissertação de Mestrado (em Letras). Campinas: UNICAMP, 1997.

PORTARIA. *O Rio Nu*, Rio de Janeiro, 26 out. 1898, p. 4. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso: 10 jul. 2022.

SCHETTINI, Cristiana. *Clichês baratos: Sexo e humor na imprensa ilustrada carioca do início do século XX*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2020.

VIGILANTE. Rio à noite. *O Rio Nu*, Rio de Janeiro, 5 set. 1900a, p. 6. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso: 12 jul. 2022.

VIGILANTE. Rio à noite. *O Rio Nu*, Rio de Janeiro, 12 set 1900b, p. 2. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso: 12 jul. 2022.

ZÉ TESO. *O cachorro*. Rio de Janeiro: Casa Editora Cupido e Companhia, 1914.

Capítulo 11

“E Safo assim vai conquistando adeptos”: lesboerotismo e mulheres leitoras na revista *Shimmy* (1925-1933)

Leticia Batista Rodrigues Leite

Em *Metrópole à beira-mar* (2019), ao destacar a abundância de jornais e revistas que circulavam no Rio de Janeiro dos anos 1920, Ruy Castro não deixa de listar, entre os semanários disponíveis, alguns títulos qualificados por ele como “galantes”¹, a exemplo de *A Maçã*, *Shimmy*, *A Banana* e *O Papagaio* (Castro, 2019, p. 44). No relato do autor, tais revistas “circulavam em bancas e quiosques e eram lidas abertamente nos ônibus e bondes” (Castro, 2019, p. 224). Embora faça alusão ao fato de que a circulação abundante e a leitura desse tipo de conteúdo em espaços públicos levasse as pessoas das províncias a ter “a im-

1 Conforme ressalta Mendes (2020, p. 244), em nota: “Na imprensa oitocentista, “galante” era uma palavra ambígua, dotada de conotações positivas e negativas, a depender do contexto comunicacional. Podia significar elegante, atraente e educado, mas também libertino, devasso e pornográfico. A “crônica galante” era um eufemismo da vida nos prostíbulos, mas uma mulher (ou criança) “galante” significava que tinha boas maneiras e exibia apuro no vestir.”

pressão de que, no Rio de 1924, só se pensava em devassidão, prazer, volúpia, gozo, libidinagem” (Castro, 2019, p. 224), isto é, ainda que Castro sugira que as pessoas que liam esses conteúdos em espaços públicos eram passíveis de julgamentos morais, ele não faz menção alguma quanto ao gênero desse público leitor. Tal público seria composto por homens ou por mulheres? E de qual faixa etária e classe social?

O objetivo deste artigo é justamente apontar indícios de que esse público leitor podia incluir mulheres, de diferentes faixas etárias e grupos sociais. Para tanto, tomaremos a *Shimmy – A revista da vida moderna*, publicada no Rio de Janeiro entre 1925 e 1933, como nosso objeto privilegiado de análise. Entre os indícios que apontam para a existência de leitoras da referida revista, buscaremos evidenciar a representação de leitoras na *Shimmy*, manifesto no fato de que a própria revista traz histórias que ostentam personagens leitoras de conteúdos licenciosos. A representação dessas leitoras permite, além disso, iluminar um outro aspecto: a percepção da leitura como uma ação que oportuniza o acesso a saberes e práticas que por vezes desafiam comportamentos de gênero e normas sexuais tidos como legítimos.

Esse potencial, como veremos, é explorado pelas narrativas publicadas na referida revista, e é particularmente perturbador quando induz as leitoras a práticas homoeróticas. Isso, aliás, figura de forma bastante emblemática em uma passagem da obra do jurista Francisco Viveiros de Castro, intitulada *Atentados ao pudor: estudo sobre as aberrações do instinto sexual* (1895), inserida no capítulo nomeado “As tribades”, à qual nosso título alude:

Duas amigas se encontram, falam do romance que ambas leram, experimentam ao vivo a sensação que o escritor tão ardentemente descreveu, gostam do ensaio, transmitem adiante a descoberta, iniciam outras no segredo. E Safo assim vai conquistando adeptos, propagandistas de seu culto. (Castro, 1934, p. 200-201)

Essa passagem, cabe sublinhar, é parte do argumento desenvolvido pelo autor de que, entre outros fatores, a literatura moderna que trata do “tribadismo” seria uma das causas do desenvolvimento dessa “patologia”. Sendo assim, é possível inferir que Viveiros de Castro toma a referida literatura como uma espécie de pedagogia do sexo lesboerótico.

Antes, porém, de nos debruçarmos sobre as páginas da *Shimmy*, apresentaremos alguns apontamentos de trabalhos que já atestaram a existência de mulheres leitoras de conteúdos pornográficos, bem antes do aparecimento dessa revista. Tais trabalhos, entre outras contribuições, ressaltaram o referido potencial pedagógico dessas publicações, cuja leitura e visualização das eventuais ilustrações presentes em suas páginas, poderiam ser apropriadas como fontes de (contra-)saberes sexuais.

MULHERES LEITORAS NO “LONGO SÉCULO XIX”

Em pesquisa em torno dos periódicos *Rio Nu* (1898-1916) e *Sans dessous* (1909-1910), Cristiana Schettini (1997) já apontava para uma provável inclusão de mulheres entre o público leitor dessas publicações, tendo em vista que, muito provavelmente, seus redatores não perderiam a oportunidade de incluí-las dentro de “um mercado consumidor que mereceria ser explorado em sua diversidade.” (Schettini, 1997, p. 64). A pesquisadora destaca elementos que permitem questionar ou relativizar a impressão inicial de que esse público leitor era composto apenas por homens, como as notas que eram enviadas por leitores e leitoras à redação do *Rio Nu* (Schettini, 1997, p. 59-60). Ademais, a autora atenta para o fato de que, independentemente do gênero desse leitor, deve-se levar em conta o seu papel ativo, capaz de acionar interpretações e usos que poderiam, eventualmente, não terem sido previstos pelos autores e redatores dos periódicos (Schettini, 1997, p. 64).

Leonardo Mendes mostra-se ainda mais convicto de que os redatores jamais ignorariam a existência de leitoras. O autor parte

da hipótese de que “ao contrário do que a expressão ‘livros para homens’ sugere, as mulheres eram alvos conscientes e deliberados dos produtores desses impressos” (Mendes, 2021, p. 268). Afinal, assevera Mendes (2021, p. 271), ecoando a supracitada sugestão de Schettini: “Só livreiros tolos abririam mão do leitorado feminino em nome da moral.”

Para validar sua asserção, Mendes apresenta algumas evidências. As primeiras são oriundas da análise de anúncios de livrarias e de livros, presentes em diferentes periódicos publicados no Rio de Janeiro, no final do XIX.² Tais reclames, na perspectiva do autor, trazem “pistas” capazes de atestar a referida hipótese. Um dos reclames citados pelo autor é a sugestiva passagem de um anúncio da Livraria Cruz Coutinho, presente nas páginas de *O Repórter* (14 de janeiro de 1879), onde se lê: “Leituras para homens/As mulheres não devem ler/(querendo podem fazê-lo)”. O segundo tipo de evidência apresentada pelo autor são as personagens femininas leitoras de “livros licenciosos”, presentes nos próprios “romances para homens”.³ Ele toma como exemplo a personagem Lenita, do romance *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro, bem como Maricota, personagem do romance *O aborto* (1893), de Figueiredo Pimentel. Mendes cita ainda exemplos de produções literárias menos conhecidas, entre as quais o folhetim publicado na *Gazeta da Tarde*, em 1881, *Memórias de Alvina de Áurea, menina e jovem*. Entre outros tantos enlances amorosos, no capítulo nono, publicado na edição de n. 83, a narrativa traz Alvina como alvo de uma sedução homoerótica protagonizada por Mme. De Feu. A mulher lhe apresenta o primeiro tomo do “romance para homens” *Cavalheiro de Faublas*, que tem como efeito excitar Alvina,

2 São eles: *O Repórter* (14 de jan. de 1879), *Gazeta de Notícias* (11 de maio de 1885) e *Gazeta da Tarde* (31 de dez. de 1897).

3 Sobre a categoria, ver o capítulo dedicado a esses romances em El Far (2004, p. 184-272). Nesse capítulo, a autora também apresenta alguns exemplos que sugerem que mulheres os liam.

que, ao final, cede aos avanços de Madame. O exemplo é de grande valor, já que, como veremos, a temática da leitura associada a práticas homoeróticas se encontrará também relacionada às personagens-leitoras presentes em dois contos galantes publicados na *Shimmy*.

Isso posto, na conclusão do mesmo artigo, Mendes por fim sublinha um aspecto que, para além de contribuir para explicar o sucesso das referidas obras, a seu ver reforça a hipótese de que o público leitor feminino seria alvo consciente dos editores dos impressos licenciosos, a saber: seu aspecto pedagógico, útil, sobretudo, para as mulheres. Para o autor, é preciso ter em vista que: “O livro era a única tecnologia disponível e as mulheres, submetidas ao cerceamento do patriarcado, precisavam mais deles do que os homens para se informar sobre as coisas da vida.” (Mendes, 2021, p. 279).

Em suma, muitas mulheres leram, bem como foram representadas como leitoras, nos impressos licenciosos que circularam no Brasil desde o final do Oitocentos (Moreira, 2023). Importa ressaltar, ainda, que o acesso a esse tipo de conteúdo, por parte das mulheres casadas, poderia se dar por intermédio dos próprios maridos, estando eles cientes ou não (Mendes, 2017).

SHIMMY – REVISTA DA VIDA MODERNA (1925 - 1933)

A *Shimmy* foi publicada no Rio de Janeiro durante oito anos.⁴ O preço da revista variou, para a capital, entre 1 mil e 1300 réis e, para os demais estados, entre 1200 e 1800 réis. Preços semelhantes àqueles pelos quais eram oferecidos, já no Oitocentos, os livros em fascículos da “Biblioteca Galante” – coleção lançada pela *Gazeta de Notícias*, em 1878 –, bem como aqueles

4 O site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional permite a consulta remota de grande parte dos números da revista *Shimmy* bem como dos demais periódicos aqui citados.

da “Biblioteca de Algibeira”, da Livraria Garnier, “que vendia romances de Émile Gaboriau (1832-1873) e Xavier de Montépin (1823-1902) por 1.000 réis em brochura, ou por 1.500 réis com capa dura.” (Mendes, 2020, p. 244). Esse aspecto é relevante, tendo em vista que tais preços fomentavam o potencial de circulação do periódico, evidenciando que ele objetivava alcançar diferentes grupos sociais.

Tal como outras publicações pioneiras do gênero de humor erótico, a exemplo do *Rio Nu* e do *Sans dessous* (Schettini, 1997), a *Shimmy* trazia em suas páginas seções mais ou menos fixas, como a “Chronica” de abertura, assinada por “Lille” e “Jazz-Band”, e uma seção de cartas. Nas páginas da revista encontramos igualmente anúncios dos mais variados: publicidade de medicamentos, venda de viagens em cruzeiros, bem como propagandas de outras publicações feitas pela empresa responsável pela *Shimmy* – a *Numero...* e, mais tarde, a *Carinhas & Cia Ltda* – e de obras impressas por outras editoras, como a “Sociedade portuguesa editora”.

Ademais, como é típico de publicações populares, as páginas da *Shimmy* eram repletas de ousadas ilustrações de figuras femininas, algumas coloridas, outras não. Essas imagens não figuravam apenas na capa da revista (fig. 1), mas também acompanhavam as breves narrativas, assim como as charges jocosas ali publicadas.



Figura 1: *Capa da Shimmy*

Fonte: *Shimmy*, Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1929.

A revista apresentava igualmente reproduções de grandes fotografias, sobretudo de atrizes estrangeiras, como Edna Murphy (fig. 2), célebre atriz estadunidense de cinema mudo que participou de inúmeros filmes entre os anos de 1918 e 1933. Fotos dessa

atriz com frequência ilustravam páginas de revistas estadunidenses como a *Screenland*, revista mensal sobre cinema que circulou entre as décadas de 1920 e o começo da década de 1950.⁵



Figura 2: Foto de Edna Murphy
Fonte: *Shimmy*, Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1925.

5 A consulta remota de grande parte dos números da revista encontra-se disponível no site *Media History Digital Library*: <https://mediahist.org/features/publications-volumes.php?id=Screenland>.

As figuras femininas estampadas nas páginas da *Shimmy*, como podemos observar por intermédio dos exemplos apresentados, exibiam mulheres modernas, sejam elas reais, como a referida atriz de cinema, sejam mulheres fictícias, com frequência representadas com cabelos *à la garçonne*, seminuas ou até mesmo nuas. Em suma, a revista privilegiava a veiculação de um (contra) modelo feminino a ser seguido ou temido por seu público leitor que, conforme defendemos até o momento, era bastante variado do ponto de vista de gênero e social.

Mas, para além dessas imagens, sensorialmente provocativas, nosso intuito, nas seções seguintes, é mostrar outras formas de representações de mulheres presentes nas páginas da *Shimmy*. Tais representações, reiteramos, serão aqui compreendidas como indícios da inclusão de mulheres entre o público leitor da revista.

MULHERES LEITORAS DA *SHIMMY*

Schettini sugere que a análise da correspondência de um periódico seria capaz de ajudar a delinear o público leitor bem como a sua circulação (Schettini, 1997, p. 63). Com efeito, “Jazz-Band”, a seção de cartas que figura na *Shimmy*, deixa entrever não apenas a grande circulação nacional da revista, como sugere a presença de mulheres e homens entre seus leitores. O n. 101, publicado em 30 junho de 1927, é ilustrativo de ambos os aspectos. Ali, encontramos cartas de pessoas residentes em cidades de diferentes regiões do Brasil: Recife, Ouro Preto, Porto Alegre, Rio e Belém do Pará. Encontramos também uma carta que teria sido enviada por uma leitora que, embora não indique de onde escreve e apenas assine como “E. Vampa”, é tratada como “senhorita” por Lucien, representante da redação a quem as cartas deveriam ser dirigidas. Essa “senhorita”, ainda de acordo com Lucien em sua resposta à carta, teria escrito uma “perfumada e branca missiva” na qual ela compartilha seus sofrimentos.

É possível cogitar, claro, que essa e as demais cartas da seção ou parte delas seriam fictícias, feitas sob medida pelos próprios editores da revista, para incitar as fantasias de leitores e leitoras. Seja como for, vale ressaltar que outros exemplos de cartas (supostamente) enviadas por mulheres no decorrer dos 8 anos de publicação da revista foram localizados. Com efeito, na edição de aniversário, n. 210, publicada em 1º de agosto de 1929, encontramos resposta de Lucien à correspondência enviada por uma senhora do Rio, que assina como “Olga Pires”. Diante desses exemplos, nossa hipótese é que tais cartas podem ser tomadas como indicativo de uma certa pluralidade de gênero do público leitor da revista.

Outras pistas que apontam para a existência de um público de leitoras podem ser encontradas nas publicidades veiculadas pela *Shimmy*, tendo em vista que com alguma frequência elas se dirigiam também às mulheres. Tomemos como exemplo um anúncio das “Pastilhas Rinsy” (fig. 3), presente na edição de n. 173, de 15 de novembro de 1928, voltado às mulheres:



Figura 3: Anúncio Pastilhas Rinsky

Fonte: *Shimmy*, Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1928, p. 20.

O exemplo não é isolado: a mesma anunciante inclui homens e mulheres em outro reclame publicado no supracitado n. 101, do ano de 1927 (fig. 4):



Os rins são órgãos muito delicados, incumbidos pela natureza de filtrarem e expelirem substâncias venenosas de diversos órgãos. Perturbada essa função, os productos que deviam ser eliminados, são retidos e se lançam na torrente circulatória produzindo geraes intoxicações, traduzidas por dores lombares, pés e pernas inchadas, dores de cabeça, urina suja e com máo cheiro, falta de ar e de appetite, cansaço geral, irritação nervosa, etc.

PASTILHAS RINSY
(PARA OS RINS E BEXIGA)

São as unicas que combatem e curam estas molestias, com toda segurança.

As PASTILHAS RINSY

Promovem e auxiliam as funções dos órgãos atacados limpando-os das impurezas e livrando-os das intoxicações, garantindo a prevenção e cura em pouco tempo, a todas as edades e ambos os sexos.

DR. WILQUENS BEVILACQUA

COMPANHIA DE PRODUCTOS PHENIX
Rua da Liberdade, 212 – S. Paulo
A' venda em todas as Pharmacias

Figura 4: Anúncio Pastilhas Rinsy

Fonte: *Shimmy*, Rio de Janeiro, 30 de junho de 1927, p. 44.

No caso desse anúncio, cabe ressaltar que, além da representatividade de gênero, manifesta na ilustração e texto da propaganda, há um indicativo de uma heterogeneidade etária de seu público-alvo, igualmente sugerida pelo seu conteúdo textual e visual.

Por fim, apresentamos mais um indício da existência de leitoras, que eventualmente seriam potenciais colaboradoras da revista. Nosso exemplo consiste em um poema erótico sugestivamente intitulado “O Chuveiro”, publicado na edição supramencionada de 1928 e assinado por “Regina de Alencar”.



Figura 5: Poema “Meu Chuveiro”

Fonte: *Shimmy*, Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1928, p. 25.

Até o presente momento da nossa pesquisa, não é possível afirmar se “Regina de Alencar” seria um nome real de uma escritora ou pseudônimo de uma escritora ou escritor. Lima (1966, *apud* Manera 2016, p. 217) parece estar sugerindo que se trata de uma mulher, pois ele enumera “Regina de Alencar” como autora de *Sensações*, ao lado de outros nove nomes e pseudônimos de es-

critoras associadas às suas respectivas obras, entre os quais consta *Enervadas* de Chrysantème⁶ – esta última, como se sabe, é pseudônimo da escritora e jornalista brasileira Cecília Moncorvo Bandeira de Mello Rebello de Vasconcellos (1869-1948) (Pinto, 2006). Porém, é igualmente razoável supor que se trate de pseudônimo adotado por um escritor, o que tampouco era incomum. Isso é o que advoga, por exemplo, Lemos Britto, em comentário publicado na seção “Alguns livros”, do jornal *O Imparcial*, na edição de n. 1482 (10 de janeiro de 1923). Na referida seção, o autor fala sobre um livro de “grande sucesso”, que teria provocado “um ruído excepcional” junto à crítica: *Sensações*, assinado por Regina de Alencar e publicado pela Braz Lauria, em 1922. Ali, em tom de alívio, Britto assevera, porém, que a autoria não seria de uma mulher, mas sim de um homem, talentoso jornalista “que entendera de se divertir à custa dos críticos”. A despeito do gênero da pessoa que compôs o poema, fato é que essa composição, cujo teor erótico é inequívoco e que trata da temática da masturbação feminina, é enunciada por uma voz poética feminina que se caracteriza como uma pessoa que sente e busca por prazer sexual, mesmo fora do contexto matrimonial. Note-se ainda que o poema aparece em posição de destaque, ocupando uma página inteira da revista (fig. 5).

Mas para além desses indícios acerca de existência de leitoras da *Shimmy*, as páginas do periódico trazem, conforme mencionamos, a representação de leitoras. Isto é, nas “anedotas brejeiras” ali publicadas, encontramos mulheres que liam e, defendemos, que se apropriavam dos (contra-) saberes veiculados por essas leituras, de modo a satisfazerem suas necessidades e desejos sexuais.

6 *Alma*, de Ana Amélia de Queirós Carneiro, *Folhas que caem*, de Yaynha Pereira Gomes, *Heptácordio*, de Ibrantina Cardona, *A Veranita*, de Abel Juruá, *Alma triturada*, de Maria B. Kent, *A caminho da felicidade*, de Selda Potocka, *O que a velha paineira contou*, de Leila Leonardos, *Coisas da vida*, de Iveta Ribeiro e *Gestos Femininos e Enervadas* de Chrysantème. Note que, “Abel Juruá” é pseudônimo da escritora brasileira Iracema Guimarães Vilela (? - 1941).

Para alguns setores da sociedade, conforme já assinalamos, isso era motivo de temor, tal como atesta o clínico carioca Pires de Almeida, ao reconhecer que “as meninas tomavam conhecimento das práticas sexuais através da ‘leitura de imprudentes romances’ (Almeida, 1906, p. 198)”. Ademais, essas práticas, na pior das hipóteses, poderiam ser dissidentes ou, na perspectiva comum na época, verdadeiras “aberrações”, tal como o “tribadismo”. Esse aspecto, aliás, já foi assinalado por intermédio da passagem da obra de Viveiros de Castro citada na introdução.

Vejamos, pois, como a leitura de determinados conteúdos libertinos, por mulheres, é representada nas páginas da *Shimmy*, onde aparece associada ao perturbador tema do homoerotismo entre mulheres – prática reiteradamente vinculada ao nome da poeta Safo (VII-VI a.C.) (Leite, 2021; 2023), tal como sugerido por Viveiros de Castro.

MULHERES LEITORAS NA *SHIMMY*

As breves narrativas publicadas na *Shimmy* eram quase, senão sempre, traduções de textos assinados por autores estrangeiros, vertidos para o português em um registro de linguagem acessível. Tais narrativas traziam, com bastante frequência, protagonistas do gênero feminino, apresentando como tema privilegiado aventuras extraconjugais que envolviam homens e mulheres de diferentes classes sociais e idades. As personagens dessas histórias pareciam quase sempre dispostas a tudo para satisfazer seus desejos e escapar da monotonia amiúde vinculada ao matrimônio. Esse é, por exemplo, o caso da primeira historieta que consideraremos, publicada na edição de n. 18, de 26 de novembro de 1925, intitulada: “O substituto do amor”, assinada por Manolo Tovar – pseudônimo que pode remeter ao caricaturista espanhol Manoel Tovar Siles (1875-1935).

A protagonista da supracitada narrativa, Consuelo Ledesma, tem cerca de 40 anos e é casada com um rico comerciante,

chamado Julio Garcia, caracterizado como “homem frio e sem grande convívio com sua mulher” (Tovar, 1925, p. 31). A narrativa segue, informando sem demora que o casal, que não tinha filhos, recebia regularmente a visita de uma sobrinha chamada Mariazinha, de pronto apresentada como “encantadora” e dotada “de formas esculturais”. Certa noite, a negligenciada esposa, encontra-se sozinha em sua alcova e se põe a ler um romance que tem apenas o nome do seu autor mencionado: Victor Margueritte (1866 - 1942) – acenando para uma possível cumplicidade com leitoras e leitores que certamente saberiam de qual romance se tratava: *La Garçonne* (1922) ou *A emancipada: La garçonne* – título da tradução brasileira do romance do escritor francês, feita por Oswald Beresford (Castro, 2019, p. 232). Excitada pela leitura, depois de um breve momento de desespero e raiva, Consuelo tem uma ideia: buscar em Mariazinha o “substituto do amor” que lhe faltava. Daquela noite em diante, em que pese a resistência inicial apresentada pela sobrinha, nunca mais tia e sobrinha deixariam de compartilhar dos prazeres “de Safo” – tal como o enlace aparece qualificado na narrativa.

Ora, como ressaltamos, um dos efeitos mais temidos por aqueles que denunciavam os possíveis impactos deletérios da expansão do mercado livresco, em especial de livros que veiculavam conteúdos de cunho licencioso, era justamente que as “frágeis” leitoras se tornassem adeptas do “culto” de Safo. Nessa perspectiva, “O substituto do amor” parece-nos ilustrar e/ou denunciar, de forma exemplar, a legitimidade de tal temor. Desse modo, não deixa de ser insolente o fato de que isso seja representado, justamente, no âmbito de um periódico que contribuía ainda mais para a circulação e popularização de conteúdos de cunho pornográfico, prolongando e acentuando a “ameaça” representada pelos romances.

Esse estado de coisas é, ademais, representado de maneira talvez ainda mais ousada em narrativa publicada na edição de n. 101, de 30 de junho de 1927, intitulada “Uma ingênua”, assinada

por E.-G. Gluck – autor francês de narrativas populares como *Le roman de l'irregulière*, que integrou a coleção *Les Maîtres du roman populaire*⁷ publicada no começo do século XX. Nesse conto, o narrador descreve, em primeira pessoa, o seu primeiro encontro com Olga, apresentada logo no primeiro parágrafo do texto como uma “mocinha loura de olhos cândidos de menina amimada” (Gluck, 1927, p. 11), que lia “com vivíssimo interesse”, nada mais nada menos do que, “contos de uma revista galante” (Gluck, 1927, p. 11). Esse fato, faz com que o narrador não hesite em se aproximar dela, que doravante passa a ser descrita, não mais como uma “menina”, mas como “deliciosa loura”.

Para travar uma cumplicidade mais imediata com a moça, o narrador se vale de um ardil: ele se apresenta como um colaborador da referida revista. Esse estratagema parece surtir efeito, já que Olga, sem rodeios, conta-lhe francamente sobre sua “pouquíssima simpatia pelo sexo chamado forte” (Gluck, 1927, p. 11) e segue dando detalhes sobre suas predileções. Ela diz se sentir atraída por mulheres “de todas as classes” e lastima “não ter vindo ao mundo no tempo da divinal Safo” (Gluck, 1927, p. 11). Isso, porém, não impede que ela e o narrador se tornem amantes. Pois, embora declare o seu desdém por “rapazolas de vinte e cinco anos”, dada as malfadadas experiências amorosas que tivera (Gluck, 1927, p. 12), Olga pensava que um homem com mais de quarenta anos – caso do narrador – pudesse vir a ser útil para facilitar a satisfação dos seus reais desejos. Por fim, ela ainda confia, uma moça, tal como ela, “sujeita a acessos de timidez”, encontrava dificuldades nas ocasiões em que tinha que ir a uma pensão alugar um aposento para uma tarde em que desejava “oferecer um chá para alguma amiga” (Gluck, 1927, p. 11). Em suma, Olga sonhava em ter um amante que alugasse uma *garçonnière* e que fosse suficientemente inteligente para não a

7 Os títulos dessa coleção encontram-se disponíveis no site da Biblioteca virtual da Universidade Clermont Auvergne: <https://bibliotheque-numerique.bu.uca.fr/s/bibnum-uca/item-set/377309>.

incomodar quando preciso. Esse senso prático encanta e perturba o narrador, que cede a todos os desejos da moça. Mais tarde, como veremos, ela fará um inusitado pedido: que o narrador sirva de amante à sua própria mãe, poupando-lhe do temor de que a mãe cedesse ao primo, “péssimo indivíduo” que privaria a mãe de sua fortuna e Olga do seu dote (Gluck, 1927, p. 13). Não sem hesitar, o narrador consente e, assim, a narrativa chega ao seu fim.

Essa história chama a atenção não só por trazer, no âmbito de uma revista de humor erótico, como a *Shimmy*, uma leitora de contos de uma revista do mesmo gênero. Ora, temos ali a representação de alguém, de uma moça que lê em público, já que o primeiro encontro entre as personagens se dá em um bonde. Isso, como vimos, da perspectiva de Ruy Castro, pode ser tomado como uma coisa normal para o Rio dos anos 1920. Contudo, propomos interpretar essa postura da personagem Olga como uma grande ousadia. Efetivamente, de acordo com Mendes, pelo menos ao final do século XIX, “A ‘leitura para homens’ era uma atividade solitária para ambos os sexos” (Mendes, 2021, p. 279). Ou seja, poucos anos antes, nem homens nem mulheres fariam esse tipo de leitura em público, mas na alcova, tal como Consuelo o faz no conto primeiramente apresentado. Sendo assim, poderíamos pensar que se trataria, quem sabe, de uma audaciosa estratégia da qual Olga se vale na sua busca por um amante ideal, capaz de satisfazer a todos seus caprichos. Deliberado ou não, o suposto ardil, conforme vimos, parece ter surtido o efeito desejado.

Outra questão levantada por essa narrativa diz respeito à predileção amorosa de Olga: “os amores sáficos”. Teria ela desenvolvido essa predileção a partir das decepções amorosas que tivera com os rapazolas ou, também e, em especial, a partir da apropriação de novos saberes, práticas sexuais, que foram adquiridos por intermédio da leitura de conteúdos de cunho pornográfico? Ora, Olga também faz menção ao nome da poeta “Safo”, sugerindo o contato com essa onipresente e erudita referência que, sobretudo

a partir do final do século XIX, passa a ser reiteradamente associada à temática dos amores entre mulheres (cf. Albert, 2005; Murat, 2003). Essa combinação, aliás, contribuiria para popularizar o nome da poeta de Lesbos de modo prodigioso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O potencial pedagógico e transgressor das leituras de conteúdos de cunho pornográfico nos parece patente, sobretudo quando associado a uma perspectiva de investigação que privilegia indícios que atestam a existência de um público leitor composto por mulheres. Sendo assim, nossa expectativa é que os exemplos aqui apresentados contribuam para o fortalecimento dessa hipótese.

A presente análise, que traz indícios da existência de leitoras da e na *Shimmy*, contudo não perde de vista que, em que pese a existência de leitoras, se os homens são o público-alvo privilegiado pelas revistas galantes – e pela *Shimmy* –, os conteúdos desses periódicos também colocam em cena, em alguma medida, muitas fantasias e preconceitos intrínsecos ao *ethos* patriarcal dominante no período histórico contemplado. Nesse sentido, buscou-se fazer um exercício de análise sensível à tensão que se faz presente, também, nas páginas da *Shimmy*, entre um desejo de controle e regulação das fronteiras do moralmente aceitável e os múltiplos, e por vezes dissidentes, desejos de leitores e leitoras, capazes de ressignificar e, quiçá, subverter o que liam, isto é, de produzir (contra-) saberes e práticas a partir de suas leituras.

REFERÊNCIAS

- ALBERT, Nicole. *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*. Paris: La Martinière, 2005.
- ALMEIDA, José Ricardo Pires de. *Higiene moral – homossexualismo – a libertinagem no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1906.

- BOURDIEU, Pierre. "Gostos de classe e estilos de vida". In: ORTIZ, Renato (org.). *Grandes cientistas sociais – Bourdieu*. São Paulo: Ática, 1983. p. 82-121.
- CARDOSO, Erika Natasha. *"E como não ser pornográfico?": usos, sentidos e diálogos transnacionais em torno da pornografia no Brasil (1880-1924)*. Tese (doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.
- CASTRO, Francisco José Viveiros de. *Atentados ao pudor: estudo sobre as aberrações do instinto sexual*. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Freitas Bastos, 1934.
- CASTRO, Ruy. *Metrópole à beira-mar: o Rio moderno dos anos 20*. São Paulo: Companhia da Letras, 2019.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro, 1870-1924*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GLUCK, E.-G.. Uma ingênua. *SHIMMY*. Rio de Janeiro, n. 101, 1927, p. 11-13.
- LEITE, Letticia. Safo: uma mulher antiga nas páginas da 'vida moderna'. *Mythos - Revista de História Antiga e Medieval*, Imperatriz, v. X, p. 217-235, 2021. Disponível em: <https://portal.uemasul.edu.br/index.php/mythos/issue/view/10>.
- LEITE, Letticia. Amores sáficos em revista: Safo e a ilha de Lesbos na *Shimmy* (RJ, 1925-1933). *Via Atlântica*, São Paulo, v. 24, n. 2, 2023, p. 243-274. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.i2.208815>.
- LIMA, Alceu Amoroso, *Estudos Literários*, vol. I. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1966.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

- MANERA, Giulia. *Femmes écrivains et représentation du féminin dans le "Romance de 30" au Brésil*. Tese (doutorado) – Universidade Paris Nanterre/Universidade de São Paulo, Nanterre, 2016.
- MENDES, Leonardo. *Álbum de Caliban: Coelho Neto e a literatura pornográfica na Primeira República. O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, [S.l.], v. 26, n. 3, nov. 2017, p. 205-228. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/11898.
- MENDES, Leonardo. Biblioteca Galante: A *Gazeta de Notícias* e a popularização da pornografia no Brasil pós-1870. *Brasiliانا: Journal for Brazilian Studies*, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 239–258, 2020. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/bras/article/view/120216>.
- MENDES, Leonardo. Mulheres que liam “livros para homens” no fim do século XIX. In: Ana Maria Amorim; Gerson Roberto Newmann. (Org.). *Histórias da literatura: entre as páginas da tradição*. 1ed. Porto Alegre: Class, 2021, v. 1, p. 266-281.
- MOREIRA, Aline. Livros que as mulheres (não) devem ler: impressos licenciosos no Brasil no final do Oitocentos. *Via Atlântica*, [S. l.], v. 24, n. 1, p. 48-82, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.i43.197168>.
- MURAT, Laure, 2003. “Saphisme”. In: Eribon, Didier (dir.), *Dictionnaire des cultures Gays et Lesbiennes*. Paris: Larousse, p. 418-419.
- O IMPARCIAL: diário ilustrado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, n. 1482, 10 jan. 1923, p. 2.
- PINTO, Maria de Lourdes de Melo. *Memória de autoria feminina nas primeiras décadas do século XX: a emergência da obra periodística de Chrysanthème* (Doutorado em Letras) –Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SCHETTINI, Cristiana. *Um gênero alegre: imprensa e pornografia no Rio de Janeiro (1898 - 1916)*. 208p. dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

TOVAR, Manolo. O substituto do amor. *SHIMMY*. Rio de Janeiro, n. 18, 1925, p. 31-33.

Capítulo 12

De “vítimas” da própria ingenuidade a empresárias do sexo tarifado: as “polacas” no teatro de Nelson Rodrigues

Alexandra Montes

No século XIX, as “polacas”, judias do *Pale of Settlement*,¹ no Império Russo (1791-1915), participavam ativamente da prostituição (Hearne, 2021, p. 29; Hetherington, 2017, p. 150; Kushnir, 1996, p. 63-64; Shilo, 2005, p. 198). Nesta área marcada por severas restrições socioeconômicas, a miséria era um dos fatores que conduzia mulheres ao meretrício. No entanto, indo além de uma visão reducionista de vitimização, observa-se que para a maioria das prostitutas judias, o comércio venal representava um meio de obter mais liberdade e possibilidades de ascensão social, inatingíveis dentro dos limites do *Pale* (Hearne, 2021, p. 116; Hertz, 2014, p. 95). O registro como meretriz garantia-lhes o cartão amarelo,²

1 Antiga região onde os judeus podiam residir legalmente, da qual somente os mais abastados, militares e artesãos especializados obtinham autorização para sair, compreendendo as atuais Bielorrússia, Moldávia, parte da Letônia, Lituânia, Polônia, Ucrânia e Rússia (Wolf, 1912, p. 31).

2 O documento era parte do sistema regulamentarista russo, o qual

documento que, além de conter dados sanitários, funcionava como uma espécie de passaporte, permitindo livre circulação e residência em todo o império (Hearne, 2021, p. 47; Wolf, 1912, p. 41). Dessa forma, as prostitutas judias não devem ser tomadas apenas como vítimas, mas também como protagonistas de suas histórias, que se valeram das brechas do sistema czarista para acessar horizontes antes inalcançáveis, como se mudar para outras regiões ou países, onde poderiam estudar ou trabalhar. A prostituição das “polacas”, portanto, transcendia a questão da sobrevivência, pois algumas delas foram capazes de contornar restrições e alcançar outras possibilidades de vida.

O primeiro registro das “polacas” no Brasil data de 1867, quando existia uma comunidade judaica nos grandes centros urbanos, atuando na manufatura e no comércio (Almeida, 1906, p. 50; Kushnir, 1996, p. 57; Lesser, 1995, p. 30; Soares, 1988, p. 18). O fluxo migratório intensificou-se a partir de 1881, após o assassinato do Czar Alexandre II – perpetrado pela *Narodnaia Volia*, organização revolucionária constituída por uma minoria judaica –,³ desencadeando o incremento de leis antissemitas e uma escalada de pogroms,⁴ que deterioravam a existência no Império Russo

controlava a prostituição por meio de registros e exames ginecológicos, objetivando conter a proliferação da sífilis. A familiaridade da sociedade russa com o cartão amarelo é evidenciada em *Crime e castigo* (1866), de Fiódor Dostoiévski, em que Sonia Marmeladova, heroína forçada a prostituir-se pela família, possui o documento (Dostoevsky, 2017, p. 35).

- 3 Entre os 10 acusados, Gesia Gelfman (1855-1882) era a única de origem judia (Hertz, 2014, p. 99-100).
- 4 Ataques violentos perpetrados majoritariamente contra judeus do *Pale*, resultando na destruição de casas, sinagogas e comércios, além de espancamentos, estupros e execuções. Os pogroms subsequentes à morte do Czar Alexandre II foram particularmente traumáticos, provocando o êxodo massivo de judeus para os Estados Unidos, Europa Ocidental, América Latina, Palestina, África do Sul e Austrália (Abramson, 2003, p. 93; Kushnir, 1996, p. 52).

(Corbin, 2010, p. 362; Hertz, 2014, p. 100; Lesser, 1995, p. 16; Wolf, 1912, p. 83). Na década de 1920, com a implementação de cotas migratórias nos Estados Unidos e leis restritivas na Argentina – destinos preferidos nas Américas –, o Brasil despontou como alternativa viável (Dottin-Orsini; Grojnowski, 2017, p. 194; Kushnir, 1996, p. 53; Lesser, 1995, p. 19). Quatro fatores foram capitais: políticas de imigração, maior tolerância religiosa, ausência de leis contra a prostituição e possibilidade de contrair empréstimos (Blanchette; Schettini, 2017, p. 491; Kushnir, 1996, p. 65; Lesser, 1995, p. 30; Rosa, 2017, p. 6). O Rio de Janeiro destacou-se como ponto privilegiado, a abertura de rotas diretas da Europa e seu crescimento urbano-industrial atraíam um forte contingente masculino, cenário florescente para o meretrício (Caulfield, 1997, p. 89; Soares, 1988, p. 4-6). Para muitas “polacas”, sem qualificação profissional e domínio do português, a prostituição, atividade já conhecida, configurava-se como opção factível (Kushnir, 1996, p. 64-65). Os propósitos variavam entre levantar o dote – indispensável para formar alianças familiares –, auxiliar parentes ou subir na hierarquia prostitucional, abrindo bordéis ou tornando-se cafetinas.

As “polacas” estão historicamente relacionadas ao “tráfico de brancas” (Blanchette; Schettini, 2017, p. 495-496; Corbin, 2010, p. 367; Kushnir, 1996, p. 55; Lesser, 1995, p. 36; Mathieu, 2016, p. 109). A expressão consolidou-se no século XIX como contraponto ao tráfico de negros, após campanhas levantadas pelo Império Britânico com o fim da escravidão em suas colônias (Chaumont; Meyran, 2009; Rago, 1990, p. 433). Embora incomparável à escravidão, o termo foi disseminado principalmente por Josephine Butler,⁵ responsável pelas primeiras ações internacionais contra

5 Josephine Butler (1828-1906), motivada por valores cristãos, liderou campanhas contra o *Contagious Diseases Act* (1864-1886), legislação que regulamentava a prostituição na Inglaterra. Fundadora da *Ladies National Association* (1869) e da *International Abolitionist Federa-*

o suposto fenômeno (Chaumont; Machiels, 2009, p. 8; Corbin, 2010, p. 287; Mathers, 2021, p. 106, 128). O tema ganhou ampla repercussão na imprensa europeia, que explorava histórias de “vítimas inocentes” forçadas à prostituição, aumentando o pânico dos leitores — e vendas de jornal (Corbin, 2010, p. 377; Dottin-Orsini; Grojnowski, 2017, p. 195; Mayhew *et al.*, 2020, p. 107).

A partir de 1881, surgiram diversas associações filantrópicas lideradas majoritariamente por damas com a missão de “salvar” as “escravas brancas”,⁶ em particular as judias orientais que iam para o Novo Mundo, incluindo o Brasil (Kushnir, 1996, p. 56, 59). O discurso da época atestava que uma rede de judeus da Europa Oriental, chamados *caftens*,⁷ explorava sexualmente compatriotas, iludindo-as em suas aldeias com promessas de casamento ou “trabalho honesto” nas principais capitais latino-americanas (Corbin, 2010, p. 375; Kushnir, 1996, p. 29; Rosa, 2017, p. 10-11, 18-19). No entanto, Margareth Rago contradiz esse mito ao ressaltar que:

[...] a grande maioria das escravas brancas participava desse meio, conhecia suas regras e desejava “fazer a América” como prostituta nos principais mercados do prazer. Apesar de todas as fantasias que cercam as histórias do tráfico, muito poucas vinham iludidas ou forçadas (Rago, 1990, p. 448).

Em 1927, durante investigação para a Liga das Nações sobre o “tráfico de brancas” em Buenos Aires – epicentro da prostituição

tion (1875), objetivando “salvar” e reabilitar as prostitutas mediante instrução profissional e casamento.

- 6 Destacam-se a Jewish Association for the Protection of Girls and Woman, a L' union internationale des amis de la jeune fille, International Catholic Girl's Protection Society, Travellers' Aid Society e Jewish Ladies Society for Preventive and Rescue Work.
- 7 O termo originou-se da palavra *cafta* (cafetã), túnica masculina tradicionalmente utilizada pelos judeus orientais (Glickman, 2000, p. 24; Kushnir, 1996, p. 68).

judaica oriental na América Latina –, Albert Londres constatou que a realidade divergia do discurso oficial: a maioria das “escravas brancas” sabia que se prostituiria (Londres, 1927, p. 192).⁸ Pesquisas recentes corroboram essa perspectiva, demonstrando que o fenômeno, ainda que possua uma realidade subjacente, constitui-se mais como construção mítica do que um fato histórico (Chaumont; Machiels, 2009, p. 2; Mathieu, 2016, p. 109; Rago, 1990, p. 399). Esse mito inscreve-se “nos marcos de um pensamento romântico-conservador” (Rago, 1990, p. 433), no qual o pânico estava mais ligado ao defloramento de jovens burguesas – destinadas ao casamento e à geração de herdeiros legítimos – do que à prostituição (Corbin, 2010, p. 358; Las, 2021).

Durante o Brasil Colônia e Império, o meretrício era amplamente tolerado. No Rio de Janeiro, as autoridades empenhavam-se apenas em centralizar o comércio venal a áreas específicas, longe das “honestas famílias”. Às vésperas da República, em meio a diversos congressos na Europa contra o “tráfico de brancas”, o Brasil tornou-se alvo de pressões para criar leis contra a prostituição e atuação dos *caftens*. A “caça às bruxas” concentrou-se nestes últimos, tidos como “degenerados” que iludiam e exploravam sexualmente compatriotas. Nesse contexto, *Narrativas do Brasil* (1881), do editor lisboeta Thomaz Lino d’Assumpção, radicado no Rio de Janeiro, apresenta um relato que ilustra como os rumores sobre as “escravas brancas” circulavam pela capital e a percepção vigente sobre elas:

Quantas vezes não desembarcam nas praias do Rio grupos de dez e doze mulheres formosas, brancas de neve, perfeitos typos das raças do Oriente,

8 Em *Le chemin de Buenos Aires*, Mme. Arlau, fundadora de uma liga contra o “tráfico de brancas”, afirmou a Albert Londres que as moças que tentou “salvar” não eram ingênuas: “*De cem mulheres, noventa queriam*” se prostituir, enquanto as demais preferiam ficar com “*seus homens*” (Londres, 1927, p. 192).

sahidas, com promessa de gozo de vida honesta e trabalhadeira, das margens do Vistula, das ruas de Pesth ou Vienna, dos montes da Geórgia, dos desfiladeiros da Albânia, dos portos de Trieste ou dos plainos d'Italia que apenas chegadas alli, em vez do trabalho honesto para que foram contractadas, são levadas à força, sem dó nem piedade, para os alcouces pelo caften! (Assumpção, 1881, p. 62)

A passagem reproduz um imaginário carregado de exotismo e, sobretudo, paternalismo, retratando as “polacas” como vítimas ingênuas, vulneráveis por natureza e, principalmente, desprovidas de ação e escolha próprias. Essa concepção vitimizadora ganharia ainda mais força nos dos discursos da polícia e da imprensa, que passaram a conduzir ações conjuntas contra o “exército do vício” comandado pelos *caftens*, contribuindo a solidificar a representação mitificada das “polacas” no imaginário brasileiro (Rosa, 2017, p. 11).

Em fins de 1890, *O Paiz* promoveu uma campanha investigativa nos *bas-fonds* do Rio de Janeiro. Conduzida por Francisco Ferreira da Rosa e respaldada pelos Drs. Tito e Pindahyba de Mattos, chefes de polícia da 3ª delegacia, a investigação resultou em uma série de artigos antisemitas e alarmistas, reunidos na obra *O Lupanar: estudo sobre o caftismo e a prostituição no Rio de Janeiro* (1896). No artigo que abre a série, o autor retrata a capital “infestada” por meretrizes que chegavam “como a escória e o rebojo de todas as cidades do mundo” (Rosa, 2017, p. 10). Ferreira da Rosa estabelece, contudo, uma distinção entre as mulheres que atuavam no meretrício carioca:

Há, porém, que distinguir entre a messalina voluntária, a infeliz vítima do próprio desequilíbrio mental, das paixões desordenadas, e a messalina recrutada na Europa, illudida nas aldeias do sul da Rússia, da Polonia, da Turquia, da Austria-Hungria, não raro da Grécia e muitas vezes da Roumania (Rosa, 2017, p. 10-11)

O excerto reflete a percepção vigente sobre a sexualidade feminina indomesticada, ou seja, não tutelada por um marido legítimo: somente a “loucura” ou a “ingenuidade” justificariam a prostituição. A exemplo da Virgem Maria, as mulheres deveriam chegar ao altar “puras” e cumprir seus “deveres conjugais”. No caso específico das “polacas”, Ferreira da Rosa adapta o mito importado da Europa ao cenário do Rio de Janeiro, reforçando a condição de “vítimas”: iludidas em suas aldeias, as judias orientais seriam forçadas à “podridão do vício” até quitarem dívidas com documentos, passagens, alimentação, hospedagem e vestuário – “investimentos” que o *caften* teria feito em sua “mercadoria” (Rosa, 2017, p. 1).

Historicamente, apesar de a prostituição ser uma atividade predominantemente feminina, os discursos sobre ela foram dominados por vozes masculinas. Como apontam Mireille Dottin-Orsini e Daniel Grojnowski em *L'imaginaire de la prostitution: de la Bohème la Belle-Époque*, as prostitutas raramente tiveram direito à palavra, sobretudo pelo analfabetismo, dificuldade com a escrita e convicção de que não seriam entendidas (Dottin-Orsini; Grojnowski, 2017, p. 23). Durante o século XIX, as prostitutas converteram-se em objeto de estudo e regulação por homens legitimados, hábeis em esquadrihar seus caracteres morais e explicar suas vidas “dissolutas”. Estes atribuíam a prostituição à ganância, loucura ou volúpia (Esquiros, 1840, p. 05, 1840, p. 55; Rosa, 2017, p. 10; Sá 1845, p. 31). Silenciadas, as prostitutas eram paradoxalmente consideradas um “mal necessário” para o conforto das famílias e ordem social, “tão inevitáveis, em uma aglomeração de homens, quanto os esgotos, as valas e os depósitos de imundice” (Parent-Duchâtelet, 2008, p. 231). Embora indispensáveis para aplacar as “exigências da carne” masculina, o julgamento moral e o estigma recaíam sobre as prostitutas, raramente em seus clientes (Esquiros, 1840, p. 6).

A atuação das “polacas” no Brasil foi curta, entre meados do século XIX e início da Segunda Guerra Mundial (Kushnir, 1996, p.

55). Entre as prostitutas que compunham o comércio venal do período, nacionais e estrangeiras, elas eram minoritárias (Waldman, 2002, p. 4). Os registros sobre essas mulheres, produzidos por sanitaristas, policiais e jornalistas, revelam-se marcados por aproximações, especulações e sensacionalismo. Relatos das próprias “polacas” são raros, limitando-se a depoimentos em delegacias, que, portanto, devem ser analisados com cautela. Segundo Margareth Rago (1990, p. 427-429), as queixas contra *caftens*, embora frequentes, “eram retiradas com a mesma rapidez com que eram lançadas”. O silêncio das “polacas” e os discursos oficiais consolidaram um ideário persistente no imaginário brasileiro, alimentado por traços patriarcais, resistência à autonomia sexual feminina e tabus em determinadas comunidades judaicas. Os judeus ocidentais, estabelecidos no país com a ascensão do nazismo, buscaram dissociar-se dos delitos atribuídos aos do Leste Europeu, “percebidos sempre como transgressores sem caráter” (Kushnir, 1996, p. 36, 21, 54). O sensacionalismo midiático, por sua vez, continua explorando o mito da “escrava branca”, um aporte eficaz na retórica anti-prostitucional contemporânea.

A partir de meados do século XX, o tema das “escravas brancas” encontra interesse renovado na literatura brasileira. O primeiro romance a explorar a temática foi *O ciclo das águas* (1975), do escritor Moacyr Scliar, criado num meio judeu. Independente da qualidade literária, a importância da obra reside mais no fim do mutismo prevalecente na comunidade judaica do que pela representação da “polaca”, que não é desconstruída, mas reiterada: idealizando a América, Esther Markowitz deixa sua aldeia, mas encontra o meretrício em Porto Alegre. Desde então, outros escritores de ascendência judaica, abordaram a temática em suas obras: *Jovens polacas* (1993), de Esther Largman, *Eretz Amazônia* (1998), de Samuel Benchimol, *Cabelos de fogo* (2010), de Marcos Serruya, *A filha dos rios* (2021), de Ilko Minev, entre outros. Antes mesmo desses autores, no entanto, Nelson Rodrigues havia explorado no

moderno teatro brasileiro a representação da “polaca”, porém, sob uma perspectiva revolucionária, desconstruindo o mito da “escrava branca” e restituindo àquelas mulheres seus protagonismos.

Durante quarenta anos, Nelson Rodrigues compôs dezessete peças, das quais duas trazem cafetinas “polacas”: Mme. Cri-cri, de *Viúva, porém honesta* (1957), e Mme. Luba, de *Perdoa-me por me traíres* (1957). Apesar de jornalista, ao criar suas “polacas”, o dramaturgo refutou os discursos jornalísticos preexistentes que relegavam essas mulheres à condição de “vítimas ingênuas”. As reminiscências da adolescência serviram de substrato para a composição de ambas as personagens. Frequentador do Mangue, histórica zona de meretrício carioca, o escritor relembra em *Nelson Rodrigues por ele mesmo* que as “polacas” eram as “mais liberais, mais arejadas” das prostitutas (Rodrigues, 2012, p. 26). Não por acaso, em ambas as peças, suas “polacas” renegam a posição de vítimas e evidenciam que se valeram conscientemente do meretrício para ascender socialmente, transformando-se em empresárias do sexo tarifado e da prostituição de luxo. Interagindo com homens influentes ou mantendo a polícia sob controle, Mme. Cri-cri e Mme. Luba desafiam o imaginário de submissão e ingenuidade que acompanha as “polacas” e apresentam-se como mulheres subversivas, que assumem e reivindicam a sexualidade e o prazer feminino indomesticados. Através de suas “polacas”, Nelson Rodrigues propõe uma reflexão que ultrapassa os limites da própria prostituição para uma plateia, até então, composta pela “boa sociedade”, desacostumada a imperativos e exigências sexuais femininas.

MADAME CRI-CRI: A “CORDIAL HEDIONDEZ EM FLOR”⁹

Nelson Rodrigues estreou no Teatro São Jorge do Rio de Janeiro, em 13 de setembro de 1957, a “farsa irresponsável” em três atos *Viúva, porém honesta*, um revide mordaz às críticas negativas

9 Modo como Diabo da Fonseca refere-se à Mme. Cri-cri em *Viúva, porém honesta* (Rodrigues, 2003b, p. 469).

de sua produção cênica anterior (Magaldi, 1992, p. 16, 63; Nunes, 2017, p. 30; Rodrigues, 2003b, p. 431). Além da desforra aos críticos teatrais, a peça configura-se como uma sátira contundente às instituições sociais, revelando mecanismos de poder e dominação desequilibrados. Através de sua crítica ferina, o dramaturgo desmascara e condena frontalmente os “arautos da moralidade”. Ultrapassando o rótulo de “reacionário”, Nelson Rodrigues manifesta sua empatia pelos párias da sociedade e sua verve em expor verdades desagradáveis. *Viúva, porém honesta*, assim, ganha vida através de personagens que encarnam *a vida como é...*, expondo suas contradições mais viscerais, hipocrisias e ardores abafados.

No gabinete do jornal *A Marreta*, o Dr. J.B de Albuquerque Guimarães, “gangster da imprensa” que “nomeia até ministro pelo telefone”, busca uma solução para um dilema familiar: sua filha única Ivonete, “legítima messalina de rancho”, recusa-se a sentar desde que enviuvou em sua noite de núpcias. Para resolver a questão, ele convoca especialistas do sexo: Dr. Lupicínio, “psicanalista de primeira água”, o otorrino Dr. Sanatório, pois “ninguém ama sem ouvidos, nariz e garganta”, e Mme. Cri-cri, antiga *cocotte* que se converteu em cafetina. Integram o *petit comité*, Diabo da Fonseca, Dr. Lambreta, Tia Assembleia, Tia Solteirona e Dorothy Dalton, crítico de teatro foragido do SAM. Dentre os personagens, destaca-se Mme. Cri-cri, cujo nome alude à “encrenca”, palavra do iídiche – língua falada no *Pale* – utilizada entre as “polacas” para alertar sobre clientes com doenças venéreas (As prostitutas que falavam yddish: as polacas, 2023).

RECONHECIMENTO PROFISSIONAL E ASTÚCIA COMERCIAL

Mme. Cri-cri é uma antiga prostituta que, astutamente, valeu-se do sexo para subir na hierarquia prostitucional e social. Embora “polaca”, ela fingia-se de francesa, prostitutas mais bem pagas pelos homens de poder durante a *Belle-Époque* carioca. Sua estratégia incluía um sotaque afrancesado (“ediçon”) e o uso de

expressões como “Oh, pardon!”, permitindo-lhe mover-se pelos círculos mais abastados. Exitosa cafetina, Mme. Cri-cri gerencia bordéis no eixo Rio-Istambul, transgredindo papéis tradicionais femininos e assumindo-se como uma verdadeira empresária do sexo. Em diálogo com Dr. Lupicínio, a antiga “polaca” provoca a plateia, convidando-a ainda a refletir sobre a prostituição sob um outro prisma:

MME. CRI-CRI (*para o psicanalista*) — Doutor, nós somos colegas, doutor!

DR. LUPICÍNIO — Como assim, Madame?

MME. CRI-CRI — Oh, sim! Nós tratamos do sexo, eu, no meu casa, o doutor, no seu consultório!

DR. LUPICÍNIO — Absolutamente!

MME. CRI-CRI — O sexo, nosso ganha-pão, o nosso mina!

DR. LUPICÍNIO (*invocando o testemunho alheio*) — Vejam! O que é que tem o sexo com as calças! [...]

MME. CRI-CRI — Ou, eu não sou cafajeste! (Rodrigues, 2003b, p. 436–437)

Para a cafetina, sua profissão equipara-se àquela do psicanalista – cada qual com seu *savoir-faire*, auxilia clientes nas questões íntimas. Na sentença, “O sexo, o nosso ganha-pão, o nosso mina”, Mme. Cri-cri evidencia sua perspectiva empresarial sobre a prostituição, atuando estrategicamente para garantir sua independência econômica e aposentadoria, pois a mesma sociedade que lhe impõe tributos – sexuais e financeiros –, na velhice, não a gratifica com pensões. O diálogo desafia ainda a percepção da prostituição como solução derradeira pela sobrevivência, ressaltando o poder de agência que algumas “polacas” tiveram ao converter o estigma da “profissão mais antiga do mundo” em emancipação. Mme. Cri-cri, assim, subverte concepções lineares e moralistas sobre a prostituição e a sexualidade feminina desviante, demonstrando que o

sexo também pode ser utilizado como ferramenta de trabalho e ascensão social.

Através da declaração “Eu não sou cafajeste!”, Mme. Cri-cri desestabiliza o público. Segundo Howard Becker, todos os grupos sociais criam e impõem regras: os que as acatam são “bons cidadãos”, enquanto os transgressores são “*outsiders*”, ou seja, marginais (Becker, 2009, p. 15). No entanto, o sujeito assim rotulado pode discordar da regra transgredida e questionar a legitimidade de quem o condena. Para Mme. Cri-cri, o consultório do Dr. Lupicínio representa uma “máquina de caça-níqueis”, semelhante à sua casa, porém com uma diferença capital: o psicanalista, socialmente legitimado, transita mais facilmente entre as fronteiras do “certo” e o “errado”, enquanto ela estará sempre fora da margem. Asseverando não ser “cafajeste”, a cafetina posiciona-se como um sujeito ético no seu meio, expondo contradições e questionando a moralidade de uma sociedade que simultaneamente a condena e a solicita.

Aproveitando os paradoxos de um sistema que defende o “direito natural” masculino, mas proscreve o sexo com virgens e determinadas práticas com as “honestas senhoras”, Mme. Cri-cri habilmente explora suas brechas, fazendo-o trabalhar em seu favor. Especialista nos desejos sexuais masculinos e reconhecendo o bordel como espaço de sociabilidade, afirmação da virilidade e realização de fantasias, a cafetina atíça o Dr. Lupicínio a dar vazão às suas “taras”, conquistando, assim, mais um cliente:

MME. CRI-CRI — O doutor psicanalista quer-me dar uma palavrinha, em particular? [...] Oh, por que o doutor não vem no meu casa?

DR. LUPICÍNIO — Por quem me toma, Madame?

MME. CRI-CRI — Eu fazer um abatimento, um preço de Avenida Passos! [...] O doutor tem algum tara especial?

DR. LUPICÍNIO — Eu sou analisado, Madame!

MME. CRI-CRI — Meu casa aparelhada para qualquer preferência do freguês... E pode confessar seu tara... Cada um tem o seu, vou-lhe provar. (Rodrigues, 2003b, p. 440–441)

Diante da questão do psicanalista, Mme. Cri-cri vale-se de uma estratégia comercial irresistível: o desconto. Declarando “Eu fazer um abatimento, um preço de Avenida Passos!” – antiga Rua do Sacramento, que junto com a Sete de Setembro, Carioca, Guarda Velha, Conceição, Regente, Lavradio e Praça Tiradentes, eram célebres zonas de atuação das “polacas” –, a cafetina demonstra seu *savoir-faire* no meretrício (Kushnir, 1996, p. 81; Rosa, 2017, p. 200–201). Ao ampliar seu atendimento a diferentes extratos sociais, Mme. Cri-cri demonstra seu tino nos negócios, adaptando-se e às preferências dos fregueses. No quesito “taras”, suas estratégias demonstram ser ainda mais persuasivas.

Mesmo após ouvir do Dr. Lupicínio que ele é “analisado”, Mme. Cri-cri insiste, ressaltando ter uma “casa aparelhada para qualquer preferência do freguês”. Segundo André Comte-Sponville, “o homem é um animal sexual e moral”, conjunção que cria uma tensão, não uma contradição, tornando a sexualidade ainda mais deleitável (Comte-Sponville, 2012). Entre os animais sexuais, o homem foi o único que converteu a atividade reprodutiva em erótica (Bataille, 2017, p. 13; Paz, 2009, p. 18; Perel, 2014). O erotismo distingue-se do ato procriativo instintivo, pois, mesmo que crianças possam ser geradas, ele repousa em uma busca desvinculada desse fim. Esta singularidade humana, que repele e atrai simultaneamente, impele a transgressão de interditos, inclusive os morais. Ao estimular a “tara” do psicanalista, a cafetina desperta sua libido que, uma vez inflamada, reclama satisfação:

DR. LUPICÍNIO — Vocês vão na frente, que eu quero dar uma palavrinha à Madame Cri-cri. [...]

MME. CRI-CRI — Pode falar, doutor psicanalista! [...]

DR. LUPICÍNIO (*faunesco*) — Madame, existe viúva de 24? Ou de 48 horas?

MME. CRI-CRI — Oh, duvida?

DR. LUPICÍNIO — Mas viuvez documentada, Madame?

MME. CRI-CRI — Não entendo!

DR. LUPICÍNIO (*num rompante*) — Quero uma que me esfregue na cara o atestado de óbito. Eu fui analisado, Madame, mas exijo o atestado de óbito!

MME. CRI-CRI — Oh, arranja-se! (Rodrigues, 2003b, p. 445-446)

O diálogo revela a tensão entre o dever de respeitar códigos sociais estabelecidos e o apelo erótico de transgredi-los, o que no âmbito sexual insere-se no terreno das fantasias. Ao exigir um “atestado de óbito” recente, Dr. Lupicínio desvela seu fetiche mórbido, contrariando a validade da terapêutica que aplica em seu consultório: ser “analisado” não impede que ele deseje uma viúva que lhe “esfregue na cara” sua prova de luto. Mme. Cri-cri, por sua vez, afirmando “*Oh, arranja-se*” demonstra sua astúcia, conquistando o cliente pela satisfação de suas “taras”. Sua trajetória de prostituta a empresária bem-sucedida do sexo transcende as limitações impostas às mulheres de seu tempo, preparando o terreno para a personagem desconstruir um imaginário que reduziu as “polacas” a “pobres vítimas ingênuas”.

AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA E RUPTURA DE ESTEREÓTIPOS

No contexto erótico da *Belle-Époque* brasileira, muitas “polacas” passavam-se por francesas (Benchimol, 2008, p. 76). Estas, em declínio ou menos requisitadas, dirigiam-se ao Brasil, onde homens de poder, sobretudo políticos e barões do café ou da borracha, ao deitarem-se com elas, tinham a sensação de se deitar com a própria França. Reconhecida pela elegância, refinamento e *art de*

vivre, Paris permeava o imaginário erótico masculino e apresentar-se publicamente com uma “parisiense” era sinônimo de civilidade e distinção (Araújo, 1993, p. 56; Blanchette; Schettini, 2017, p. 495). Na hierarquia prostitucional, as *cocottes* ocupavam o primeiro patamar, enquanto as “polacas” posicionavam-se apenas acima das prostitutas negras e mestiças, impactando nos ganhos obtidos. Passar-se por uma francesa não era difícil para as “polacas”: as feições europeias, o sotaque estrangeiro e uso de expressões francesas permitiam-lhes ascender às camadas mais elevadas do meretrício e aumentar o valor de seus serviços.

Nelson Rodrigues, em *A menina sem estrela*, rememora a sagacidade das “polacas” que, estrategicamente, fingiam-se de francesas: “Ah, em 1930, o Mangue era feérico como uma Broadway. Em cada janelinha, uma mulata de Di Cavalcanti. E mais: – as francesas, e as polacas que também eram francesas. Hoje, não há mais *mon chéri, mon chéri*” (Rodrigues, 1993, p. 108). Assim como o teatro, o erotismo solicita a imaginação, encenação e ilusão daqueles que participam e sem as quais o “espetáculo” é comprometido. Chamando os homens de *mon amour*, as “polacas” atuavam como uma espécie de contrafação das francesas, porém, voltadas a uma clientela menos abastada que, crédula ou iludida, assumia deitar-se com uma “parisiense” a preço abordável. Nesta encenação erótica não havia vítimas ou vilões, mas troca de interesses, sexuais e financeiros. O talento das “polacas” parecia ser tamanho que muitos homens, envolvidos pela fantasia, questionavam mais a existência dessas prostitutas no Rio de Janeiro do que suas presumidas nacionalidades francesas, como o diálogo abaixo entre o psicanalista e a cafetina ilustra:

DR. LUPICÍNIO (*para Madame Cri-cri*) — Madame, a senhora é francesa?

MME. CRI-CRI — Faz diferença?

DR. LUPICÍNIO (*amabilíssimo*) — Responda, Madame!

MME. CRI-CRI — Polaca!

DR. LUPICÍNIO — Tem certeza?

MME. CRI-CRI (*dengosa*) — Nasci lá!

DR. LUPICÍNIO — Quer dizer que as polacas existem?

MME. CRI-CRI — Parece! (Rodrigues, 2003b, p. 440)

Ao responder “Faz diferença?”, Mme. Cri-cri salienta que o terreno do erotismo não é aquele de verdades absolutas, mas dos fantasmas e das meias-verdades. Com sua carreira consolidada, a cafetina assume-se como “polaca”, evidenciando a estratégia de ascensão social e exaltando sua real origem. Transitando entre identidades possíveis e imaginárias, Mme. Cri-cri desvela uma face das “polacas” distante da “vítima explorada”, mas de mulheres que conscientemente agiram em prol de seus interesses, adaptando-se aos bolsos e aos gostos dos clientes. A resposta “Parece”, forçando o sotaque francês e carregada de ironia, expõe o tique de linguagem do seu passado e as armadilhas que uma só palavra pronunciada por uma “polaca” continha. Sua trajetória no meretrício, marcada por uma identidade camaleônica e performática, encontra o ápice da transgressão na defesa e reivindicação do prazer sexual feminino.

Na década de 1950, quando *Viúva, porém honesta* foi levada ao palco por Nelson Rodrigues, sua plateia composta pela “boa sociedade”, católica e burguesa, esperava que as mulheres reproduzissem a imagem da Imaculada Virgem, não a de uma Eva Pecadora e, menos ainda, de uma Messalina. O catolicismo determinou que o casamento cristão deveria fundamentar-se na exclusividade das relações sexuais no âmbito matrimonial, alheias ao prazer e orientadas para a procriação (Foucault, 2018, p. 238). A organização familiar burguesa, por sua vez, promoveu casamentos de conveniência para a propagação dos bens do marido para uma

prole incontestavelmente sua (Engels, 2021, p. 64). Nessa convergência de preceitos, a virgindade, a monogamia e a fidelidade feminina tornaram-se condições *sine qua non* para manutenção das sociedades fundamentadas nos princípios católico-burgueses. Esse cenário ocasionava a frustração sexual das “honestas senhoras” e o rótulo de “prostituta” para aquelas que transgredissem os rígidos padrões morais estabelecidos.¹⁰

Em *The Origin of the Family, Private Property and the State*, Friedrich Engels defende que “o amor sexual no relacionamento com uma mulher torna-se, e só pode tornar-se, a verdadeira regra nas classes oprimidas” (Engels, 2021, p. 70-71).¹¹ Estas, desprovidas de bens, dessacralizariam a virgindade feminina e romperiam uniões insatisfatórias mais facilmente, ao contrário daquelas que acatavam o modelo burguês, cujas regras de conduta feminina eram imperiosas e os laços matrimoniais perpétuos. Enquanto as mulheres não-burguesas potencializavam suas chances de vivenciar relações amoroso-sexuais livres e satisfatórias, desfrutando de maior autonomia e transgredindo padrões estabelecidos, as da burguesia experienciavam uma sexualidade fortemente controlada e domesticada. O diálogo a seguir entre Mme. Cri-cri, representando as mulheres não-burguesas, e Tia Solteirona, defensora dos preceitos morais burgueses, ilustra esse contraste nas experiências sexuais femininas:

TIA SOLTEIRONA — Madame, a senhora teve muitos amantes?

MME. CRI-CRI — Assim, assim.

TIA SOLTEIRONA — Quantos?

10 No Rio de Janeiro do século XIX, o conceito de “prostituta” abrangia mulheres que comercializavam favores sexuais e as que mantinham relações afetivas fora dos moldes tradicionais (Blanchette; Schettini, 2017, p. 492).

11 “Sex-love in relationship with a woman becomes, and can only become, the real rule among the oppressed classes”. Tradução nossa.

MME. CRI-CRI — Três mil e quinhentos. [...] Fora os avulsos! (Rodrigues, 2003b, p. 454)

Tia Solteirona, como o nome especifica, não se casou. Quando a peça foi estreada, o termo “solteirona” carregava forte estigma social e o destino da “moça de família” era o casamento, único espaço legitimado para “realizar-se como mulher”, sendo esposa e mãe. Conforme Rosa Maria Barboza Araújo aponta em *A vocação do prazer*, desde o Brasil Colônia, vigorava a premissa “antes fazer um mau casamento do que ficar solteira” (Araújo, 1993, p. 107). Mais desonroso que ser “solteirona”, era ser “mãe-solteira”, concepção que reduzia a mulher à função de gerar filhos “legítimos”, desconsiderando seu desejo e prazer sexual. Respondendo que teve “três mil e quinhentos” amantes, “Fora os avulsos!”, Mme. Cri-cri desafia e ridiculariza os valores burgueses, transformando o que deveria ser sua “desonra” em uma medalha de honra. Nelson Rodrigues, por meio de sua cafetina, desfere um golpe ainda mais contundente em sua plateia: o adultério feminino como sintoma da hipocrisia que reinava nos bastidores das “boas famílias” e como via de escape para as senhoras sexualmente frustradas.

A infidelidade feminina permanece um dos grandes tabus familiares e sociais. Para provocar seus espectadores, Nelson Rodrigues lhes força a encarar verdades desagradáveis sobre a sexualidade, relações desequilibradas e preceitos arraigados na “boa sociedade”. No diálogo entre Dr. J.B. e Mme. Cri-cri, esta lança uma saraivada de falas subversivas que carregavam diversas camadas de significado no contexto social dos anos 1950 e, de certa forma, ainda nos dias atuais. Para fazer Ivonete enfim se sentar, Dr. J.B. eleva a cafetina à condição de “salvadora da pátria”, rogando-lhe que consiga um marido para sua filha:

DR. J.B. — [...] Madame, já vi que a senhora é a única pessoa no mundo que pode arranjar um marido para a minha filha. Arranja? [...]

MME. CRI-CRI — Oh, não precisa!

DR. J.B. — Como não precisa?

MME. CRI-CRI — O seu próprio filha escolhe! [...]

DR. J.B. — Madame, afinal, minha filha não tem a sua experiência, por exemplo! Há de escolher mal o marido!

MME. CRI-CRI — Oh, mulher sempre escolhe mal o marido... Mulher só escolhe bem o amante... Vamos ouvir o opinião do menina! (Rodrigues, 2003b, p. 454)

As falas “Oh, não precisa!” e “Oh, mulher sempre escolhe mal o marido... só escolhe bem o amante” condensam uma crítica mordaz aos arranjos matrimoniais burgueses. Estes, regidos pelas leis dos homens e de Deus, apresentavam-se artificiais, contraídos ou mantidos mais por convenções sociais do que pelos sentimentos mútuos. Para as mulheres, o casamento era uma experiência bem mais limitante: sexual e socialmente restrito, ele reduzia-as ao papel de esposa e mãe, subordinando-as ao “chefe da família”. Mme. Cri-cri denuncia que o erotismo, dentro dos limites do casamento, era retraído. Não ter um marido ou ter um amante representaria, assim, a verdadeira emancipação sexual feminina, ainda que regras fossem transgredidas. Nelson Rodrigues recorre à cafetina para confrontar e ridicularizar a hipocrisia das “boas famílias”, cuja conduta sexual imposta às mulheres era rigorosamente controlada ou reprimida, enquanto para os homens, na prática, ela permanecia opcional.

Por meio de Mme. Cri-cri, Nelson Rodrigues desvela a assimetria moral da sociedade brasileira, revelando contradições que reduziavam as mulheres a funções binárias estabelecidas: “para casar” ou “para fornicar”. Subvertendo o mito da “escrava branca”, o dramaturgo retira a “polaca” da posição de “vítima ingênua” e a eleva à condição de protagonista de sua história. Mme. Cri-cri assume e exalta sua autonomia sexual, transformando o meretrí-

cio em independência econômica e desvelando que a sexualidade feminina transcende os limites conjugais e procriativos. No desfecho de *Viúva, porém honesta*, a cafetina despede-se insolentemente da plateia: “Eu vou chegando. Vou ver meus meninas” (Rodrigues, 2003b, p. 469), reforçando sua posição de empresária do sexo tarifado após insuflar caminhos insurrecionais para outras mulheres. Essa transgressão deliberada dos códigos morais vigentes ecoa em Mme. Luba, segunda “polaca” do teatro rodrigueano.

MADAME LUBA: “LITUANA, MAS UMA SIMPATIA”¹²

Em 19 de junho de 1957, *Perdoa-me por me traíres* subiu ao palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com Nelson Rodrigues no elenco, interpretando o polêmico Raul. A estreia entrou para a história da dramaturgia nacional devido ao “pavoroso fluxo de consciência” gerado na plateia, composta pela fina-flor carioca, desacostumada a ter seu convencional moralismo perturbado e escarnecido (Magaldi, 1992, p. 127). Em *O reacionário*, o dramaturgo relembra de uma cena antológica: “Senhoras grã-finérrimas subiam nas cadeiras e assoviavam como apaches. [...] No camarote, o então vereador Wilson Leite Passos puxou um revólver” (Rodrigues, 2016, p. 127). Incesto, aborto, adultério, deslealdade intrafamiliar, assassinatos, sexo na adolescência e sexualidade subversiva são alguns dos temas que atravessam a obra que não perdeu sua potencialidade para desestabilizar “boas famílias”.

O erotismo e a morte transpassam as criaturas dessa “tragédia de costumes em três atos”. A adolescente Glória, criada por Raul, tio repressor, cresceu acreditando que sua mãe Judite, esposa bovariana, suicidou-se e que Gilberto, seu pai, morreu inconsolado em um hospício. Com os ardores juvenis aflorando, Glória vai com Nair, colegial e prostituta, conhecer Mme. Luba, cafetina

12 Modo como Nair apresenta Mme. Luba a Glória, em *Perdoa-me por me traíres* (Rodrigues, 2003a, p. 783).

“polaca” dona de um luxuoso bordel onde meninas de família atendem clientes ilustres. Raul, descobrindo as incursões eróticas da sobrinha, revela segredos escusos sobre a morte de seus pais: rejeitado pela cunhada, objeto de desejo incestuoso, ele a obriga a tomar veneno, interna o irmão e cria a órfã para ser sua. Após matar o tio, Glória recorre a Mme. Luba em um movimento estratégico: no bordel, ela vivenciará livremente sua sexualidade, garantirá seu sustento e poderá ascender socialmente pela intimidade com clientes influentes.

ESTRATÉGIA E ASCENSÃO SOCIAL

Originária da Lituânia, antigo território do *Pale*, Mme. Luba, “polaca” radicada no Rio de Janeiro, argutamente valeu-se do *trottoir* para criar um comércio bem mais lucrativo, reservado e inacessível para a polícia: um bordel de luxo, onde atuam apenas prostitutas “de família”, cujos clientes são “Suas Excelências da capital da República”. Dividida entre o desejo de explorar sua sexualidade, o receio de uma incursão policial e a perspectiva de o tio descobrir seu segredo, Glória hesita. Em diálogo com a cafetina e Pola Negri,¹³ garçom do bordel, ele tranquiliza a adolescente, esclarecendo como a cafetina astutamente protegeu seu negócio:

GLÓRIA (*numa explosão*) — E se a polícia entra aqui?... Se leva todo mundo e se, depois, meu tio vai me buscar no distrito?... Madame, meu tio me mata a pauladas, juro à senhora! (*rebenta em soluços*)

POLA NEGRI — A polícia aqui não pia!

MME. LUBA — A polícia está no meu mão! Eu tomei meus providências! Pola Negri, conta ela o

13 Nome de cena de uma atriz polonesa, aludindo às “polacas”, termo que se refere tanto às prostitutas judias orientais quanto às mulheres originárias da Polônia, reforçando o estereótipo do garçom “afeminado” de bordel.

meu esperteza! [...]

POLA NEGRI (*começa a falar com grandes atitudes, rasgando gestos imensos, com mil e uma inflexões*) — O negócio é cem por cento. Presta atenção e vê como madame Luba soube craniar o troço. Em primeiro lugar, aqui só entra deputado, quer dizer, frenguês com imunidades. Te pergunto — a polícia vai prender um deputado? Com que roupa? E, além disso, isso aqui não é casa de mulheres araqueadas. Só trabalhamos com meninas, de 15, 16 e até 14, de família batata!

MME. LUBA — Viu? (Rodrigues, 2003a, p. 785)

O excerto explicita as “providências” e a “esperteza” da “polaca”, que fundou uma casa onde “vive-se tropeçando em imunidades”, garantindo altos lucros, discrição e subversão das leis contra o lenocínio. Em 1921, a legislação brasileira converteu o crime de caftismo, criado em 1915 como resposta tardia aos acordos internacionais contra o “tráfico de brancas”, em lenocínio, mantendo a essência punitiva (Carrara, 1996, p. 169; Kushnir, 1996, p. 60-61). A punição recaía sobre indivíduos que favoreciam encontros entre prostitutas e clientes, com multas, prisões e extradições. Na Era Vargas, as modalidades do lenocínio ampliam-se, reforçando a repressão da exploração sexual, não a prostituição – não criminalizada. A polícia atuava arbitrariamente: valia-se de leis que vinculavam o meretrício a trabalhos e moradias proibidas, ampliando punições, mas o ignorava em áreas e horários tolerados, sobretudo para a clientela abastada (Blanchette; Schettini, 2017, p. 493). Atendendo a políticos, Mme. Luba criou um dispositivo de salvaguarda: seus clientes aniquilavam incursões policiais, transformando seu bordel em uma espécie de zona franca para transações eróticas. Prosseguindo no diálogo, Pola Negri desvela a Glória um cenário bem mais intrincado:

POLA NEGRI (*cínico*) — Por exemplo: tu, o teu caso! [...] És de família ou não és?

GLÓRIA — Sou.

POLA NEGRI — Natural! Bola só um negócio: se, por um acaso, por uma hipótese, a polícia entrasse aqui, já imaginaste o escândalo? Ia se saber que há uma casa, nessas e nessas condições, vê bem: uma casa infantojuvenil, que oferece alunas dos melhores colégios, a fina flor de 17 anos para baixo, as filhas de famílias fabulosíssimas... vêm aqui, por dinheiro... (*dá uma gargalhada esganiçadíssima*) São pagas! Pagas! [...] E pagas por quem? Por algum fichinha? Por Suas Excelências! Isso em plena capital da República Teofilista! Por isso eu te digo e Nair sabe: madame usou a cabeça! Nesta casa vive-se tropeçando em imunidades!

MME. LUBA — Eu ter o intelectual muito desenvolvido! (Rodrigues, 2003a, p. 786)

Nelson Rodrigues afasta Mme. Luba da posição de “vítima passiva” e a aproxima de uma exímia estrategista, que subverteu estruturas patriarcais e institucionais, utilizando o sistema contra si mesmo e garantindo seus rendimentos e intocabilidade. A sentença “Nesta casa vive-se tropeçando em imunidades” sintetiza a astúcia da “polaca”: propiciando transações eróticas entre as “filhas de família fabulosíssimas” e homens de poder, estabeleceu-se um sistema de proteção alicerçado no temor do escândalo e nos privilégios políticos. A assertiva “Eu ter o intelectual muito desenvolvido!” gera um riso amargo no público: os homens que deveriam impedir a cafetina de prostituir moças de família, são os mesmos que as solicitam, sendo seus maiores aliados e defendendo sua impunidade. Buscando preservar sua face de menina comportada, mas movida pela curiosidade, Glória confessa ter ousado transgredir normas de conduta que confinavam sua adolescência a uma fase pré-nupcial, morosa e assexuada, induzindo Mme. Luba a respaldar seus “desvios” e a motivá-la a ir além dos limites:

GLÓRIA — Olha, até agora não passei do beijo!

NAIR — Muito cínica!

GLÓRIA — Você é que é mascarada!

MME. LUBA — Ah, não vamos perder tempo! O menina tem razão — beijo não tirar pedaço. Você não correr perigo: só beijinho, só brincadeira... Você poder casar depois, com véu e grinalda... Não ter consequências... (Rodrigues, 2003a, p. 786)

O trecho revela os conflitos internos da adolescente, oscilando entre o desejo latente de explorar sua sexualidade e a repressão imposta pela moral burguesa, inculcada pelo seu tio, pela escola e pela classe social. Advogando que “beijo não tira pedaço” e não há riscos se a “brincadeira” for além, Mme. Luba, apesar do inconteste interesse comercial, surge como uma voz feminina antagônica às asfixiantes regras de “boa conduta” exigidas de Glória. Relativizando os contatos íntimos proscritos antes do matrimônio, a cafetina subversivamente sustenta que dar vazão aos desejos não impede que posteriormente as mulheres cumpram seus papéis sociais, incluindo casar-se “com véu e grinalda”. Essa ruptura inicial com o imaginário da “escrava branca” e regras institucionais convenionadas evidencia o potencial transgressivo de Mme. Luba, que encontra seu apogeu na defesa da subversão deliberada dos papéis e padrões tradicionais femininos, sobretudo os sexuais.

SUBVERSÃO DOS PAPEIS TRADICIONAIS FEMININOS

Maternidade e prostituição são conceitos *a priori* irreconciliáveis e inquietantes quando associados. No entanto, segundo Laure Adler, em *La vie quotidienne dans les maisons closes 1830-1930*, as prostitutas comumente chamavam suas cafetinas de “*maman*”, mamãe em francês (Adler, 2013, p. 89). Denominação que no contexto prostitucional é carregada de ambivalência: por um lado, a *madame* desempenhava o papel de “mãe”, assumindo a

ordenação do bordel, a alimentação, a roupa e o horário das prostitutas; por outro, ela impunha-se como patroa, exigindo respeito, subordinação e parte dos ganhos. No diálogo a seguir, Nelson Rodrigues se serve dessa duplicidade de papéis exercidos pelas cafetinas por meio de Mme. Luba, um detalhe realista da *vida como ela era...* nos bordéis de luxo do Rio de Janeiro que revive nos palcos, provocando repulsa em sua plateia:

GLÓRIA (*em brasas*) — Estou abafada, madame!

NAIR (*falando quase simultaneamente*) — Está com chuva não molha!

MME. LUBA (*a Glorinha*) — Sem motivo, não há motivo. Cadeiras, Pola Negri! Oh, por que não sentam? Eu não quer cerimônia no meu casa. Pola Negri traz biscoitos, licorzinho! (*para Glorinha*) Eu podia ser seu mãe!

GLÓRIA — Eu tenho que ir, madame! Estão me esperando... Nair me falou, agradeço muito, mas é que eu não posso, infelizmente...

NAIR (*para madame*) — Ela quer, depois não quer! (*para Glorinha*) Parei contigo!

MME. LUBA — Eu compreendo, mas não precisa ficar nervosa... Não é bicho de sete cabeças... E tome seu licorzinho... Eu não obriga ninguém... No meu casa tudo espontâneo...

GLÓRIA (*põe o cálice em qualquer lugar*) — Então, já vou, sim?

MME. LUBA (*levantando-se*) — Um momento!

GLÓRIA (*perturbada*) — Imagine se meu tio sabe que fiz gazeta!

MME. LUBA — Gazeta não ter importância...

GLÓRIA — Não posso, madame!

MME. LUBA (*erguendo a voz com inesperada autoridade*) — Senta, menina! Você fedelha, eu não ser criança! (Rodrigues, 2003a, p. 784–785)

No excerto, Mme. Luba surge como uma figura que turva as fronteiras entre a maternidade e o meretrício, atuando como mentora e agenciadora da sexualidade transgressiva feminina. Seu cerimonial prosaico de hospitalidade – oferecer cadeira, licor e biscoitos – opera como uma manobra que cria um ambiente doméstico acolhedor. As expressões “Eu podia ser sua mãe” e “Não é bicho de sete cabeças” evidenciam a ambivalência cardinal: Mme. Luba posiciona-se como uma espécie de mentora, tranquilizando e incentivando Glória a dar livre curso aos seus desejos. Tomada repentinamente pelo pavor de ser descoberta pelo tio, a adolescente prepara sua saída, provocando a metamorfose súbita de Mme. Luba, que então se impõe como autoridade máxima.

Glória transita entre a curiosidade, a ingenuidade, o desejo de transgredir regras e o pavor das possíveis consequências. Captando o dilema interno da inexperiente adolescente, a antiga “polaca”, Nair e Pola Negri intuem que, para ultrapassar seu paralisante medo, é preciso antes superar sua autocastração e modéstia. Com a chegada de um cliente influente, capaz de abrir portas para as meninas de Mme. Luba e que já conhece Glória de vista, Nair toma a decisão e mobiliza os demais para encorajar sua amiga a se libertar de seus entraves:

NAIR — [...] Olha, tem um deputado aí, que é tarado, maluco por ti.

GLÓRIA (atônita) — E me conhece?

NAIR — Te conhece.

POLA NEGRI (ao ouvido de Glorinha) — Um mão aberta!

GLÓRIA — Conhece de onde?

NAIR — Te viu várias vezes. Capaz de te arranjar um big emprego num instituto desses. Pra Ivonete arranjou um empregão. Arranja pra ti, com o pé nas costas.

GLÓRIA — Ora veja... E como é o nome dele?

NAIR — O Dr. Jubileu de Almeida.

GLÓRIA (recuando, em pânico) — Mas logo esse? Que mudou para a minha rua? Que está morando na minha rua? [...] (desesperada) — Você está maluca? Bebeu? (trincando os dentes) Nem vizinho, nem parente! Nunca!

NAIR — Agora é tarde, porque o homem está aí, te esperando, há uma hora!

POLA NEGRI — Sua boba, te arranja uma boca rica num instituto!

GLÓRIA (feroz) — Vizinho, não!

MME. LUBA (investe com insuspeitada violência, grita, enchendo o palco com a sua voz. A sua cólera é sincera) — Não grita! No meu casa só eu grita! Na Lituânia eu tive tua idade, eu tinha tua cinturinha, eu tinha teu corpinho... E eu vivia! Eu, curiosa de carícia! Mas tu não querer vibrar, menina. Oh, tu não tem vida! (Rodrigues, 2003a, p. 787)

Mme. Luba evidencia sua autoridade não apenas na liderança do bordel, mas sobretudo por sua experiência de vida. A falta de ambição de Glória, que despreza o dinheiro e a influência do deputado, irrita menos a cafetina do que sua ausência de vivacidade. A assertiva “Na Lituânia eu tive tua idade [...] E eu vivia! Eu, curiosa de carícia!” carrega um registro histórico que ganha vida na figura da antiga “polaca”. Oriunda do *Pale*, região que incluía parte da Lituânia até 1917, Mme. Luba sugere que possivelmente valeu-se do cartão amarelo para contornar restrições sociais e geográficas impostas às judias, desembarcando posteriormente no Rio de Janeiro como tantas outras “polacas”. Ao contrário de posicionar-se como uma “escrava branca”, a cafetina exalta e rememora sua sexualidade desviante sem tabus ou traumas, mas como uma fonte deliberada de prazer, vitalidade e renda.

Acatando o parecer de Nair, que afirma que será “simples como água” porque “velho não se aguenta em pé”, Glória é con-

duzida ao quarto onde o Dr. Jubileu a espera (Rodrigues, 2003a, p. 787). A cena criada por Nelson Rodrigues entre os dois é insólita e pedagógica: ela rompe com a ideia preconcebida de que a prostituição envolve necessariamente conjunção carnal e, ao mesmo tempo, demonstra que o erotismo é um “*terrain vague*” mental e emocional (Gritzner, 2010, p. 7), cujas fantasias são indefinidas e infinitas. Embora sexualmente atraído por Glória, a fantasia do deputado não envolve cópula, mas a encenação de papéis de professor-aluna:

DR. JUBILEU (*ofegante*) — Sabe datilografar? Te arranjo um lugarzinho, aumentamos a tua idade, juro, arranjo sim, arranjo. Mas olha: não repare no que eu disser, não... (*súbito põe-se a berrar como um possesso. Fora de si*) As duas modalidades de eletrização que podemos observar nos corpos correspondem às duas espécies de carga elétrica encontradas no átomo! (*mudando de tom, num apelo soluçante*) Não se mexa: fique assim! [...]

GLÓRIA (*atrás de um móvel*) — Tenho que ir!

DR. JUBILEU (*quase chorando*) — Mas isso não é argumento! Façamos o seguinte — mais uns dez minutos, ou cinco. Cinco, está bem? (*numa lamúria infinita*) Cinco, filhinha, cinco! Te dou tudo, tudo... (*Glorinha está encostada à parede, sem poder fugir*) Tens raiva de mim? Eu não te fiz nada. O que foi que eu te fiz?

GLÓRIA — Nada... Mas se meu tio sabe que eu vim aqui, que estou aqui...

DR. JUBILEU — Seja boazinha, camarada! (*segura-a pelos dois braços. Berra convulsivamente*) Vamos que o núcleo do átomo se apresenta, ai, ai, ai! se apresenta constituído de prótons... O núcleo do átomo, o núcleo do átomo, oh, o núcleo do átomo... Constituído de prótons, o núcleo do átomo... [...] Mas olha: essa coisa que eu falo é um simples ponto de física, compreendeste? Eu tenho que dizer um

ponto de física ou não sou homem, não sou nada! Na minha casa eu não posso fazer isso... (*arquejante*) Um ponto de física... Mas se não quiseses ouvir, tu tapas os ouvidos, pronto! (Rodrigues, 2003a, p. 788-789)

Ao término da aula, Glória deixa o quarto, e Nair proclama: “Finalmente te convenceste de que não é nenhum bicho de sete cabeças? [...] É um negócio da China: quinhentão por vez!” (Rodrigues, 2003a, p. 791). A adolescente revela-se envergonhada pelo “papelão” feito com o deputado, que, no entanto, solicita à cafetina um novo encontro para o dia seguinte, quando seria efetuado o pagamento pelo programa feito. Saindo do bordel, Glória confessa a Nair: “Ah, se não fosse o meu tio, o diabo do meu tio!” (Rodrigues, 2003a, p. 792), indicando que Raul é o único obstáculo para não se lançar de vez como prostituta, desafiando as condutas prescritas para uma moça de família dos Anos Dourados. Influenciada por Mme. Luba, mulher que subverte deliberadamente regras e papéis tradicionais femininos, Glória deu seu primeiro passo em direção à autonomia sexual e ao comando de seu destino.

Em casa, o cenário muda: o ambiente livre do bordel dá lugar a uma atmosfera opressiva. Raul confronta Glória, declarando saber o que ela fizera na véspera. Possesso, o tio confessa à sobrinha ter envenenado Judite e internado Gilberto, movido pelo ódio do repúdio da cunhada, que, contudo, entrega-se a qualquer um “até por um bom dia” (Rodrigues, 2003a, p. 814). Ao questionar se a sobrinha voltaria ao bordel, ele ouve: “depois do que eu sei, eu voltaria, sim, hoje às 11 horas e sempre. [...] Para me vingar de você. Dos outros, de todos” (Rodrigues, 2003a, p. 821). Rejeitado por seu atual objeto de desejo incestuoso, Raul, preparando o veneno, anuncia que ambos morrerão como Judite e declara: “Dia e noite, eu te criei para mim! Morre pensando que eu te criei para mim!” (Rodrigues, 2003a, p. 824). Levando os copos à boca, Glória simula beber e deixa Raul ingerir sozinho o líquido. Agonizando

no chão, a menina, ferozmente, atira-lhe no rosto o conteúdo de seu copo, corre para o telefone e anuncia: “Sou eu, Pola Negri! Glorinha! Bem, obrigada. Olha: eu vou sim, avisa à madame e ao deputado que eu vou. [...] Bye, bye” (Rodrigues, 2003a, p. 824). Liberta da opressão, Glória reorientará seu destino no universo prostitucional de luxo.

Mme. Luba, última cafetina “polaca” de Nelson Rodrigues, emerge como uma representação subversiva que desafia e ultrapassa os discursos oficiais sobre as prostitutas judias orientais que atuaram no Rio de Janeiro. De prostituta a proprietária de bordel de luxo, a antiga “polaca” contornou obstáculos da sociedade judaica e brasileira, convertendo o meretrício em um mecanismo de emancipação sexual e financeira. Recusando-se a submeter-se aos papéis tradicionais femininos, Mme. Luba estende às moças de família reprimidas a possibilidade de “vibrar” e burlar as sufocantes regras de “boa conduta” dos anos 1950. Para Glória, a cafetina representa uma voz feminina insólita, permitindo-lhe libertar-se da autocensura, do medo e da opressão de um tio incestuoso e funesto. Desvencilhada das amarras familiares e institucionais, a adolescente se volta para o bordel, espaço onde ela escreverá o novo roteiro de sua vida.

CONCLUSÃO

A análise das cafetinas Mme. Cri-cri, de *Viúva, porém honesta*, e Mme. Luba, de *Perdoam-me por me traíres*, revela o pioneirismo de Nelson Rodrigues ao levar para os palcos uma representação das prostitutas judias orientais radicalmente antagônica ao mito da “escrava branca”, importado da Europa e acolhido no Brasil entre finais do século XIX e primeiras décadas do século XX. Por meio de suas “polacas”, o dramaturgo não apenas desconstruiu discursos oficiais consolidados por sanitaristas, delegados e jornalistas, mas também subverteu o ideário mitificado sobre essas mulheres no imaginário sociocultural nacional.

Nelson Rodrigues, apesar de seu feroz moralismo (Rodrigues, 2012, p. 109), atacou sistematicamente em seu teatro instituições sociais, sobretudo a “boa família”, atravessada por falsas pudicícias e padrões duplos de conduta entre homens e mulheres nos espaços doméstico e público. Mediante Mme. Cri-cri e Mme. Luba, o dramaturgo desmascara uma sociedade que condena as “mulheres decaídas” e, ao mesmo tempo, as necessita para manutenção de uma organização regida por preceitos católico-burgueses. Ao confrontar suas cafetinas com os “arautos da moralidade”, Nelson Rodrigues denuncia e questiona contrassensos sociais, expondo desvios simultaneamente tolerados e condenáveis. Conforme Howard Becker, o termo *outsider* carrega um duplo significado: para os “bons cidadãos”, ele designa os transgressores de regras; para os transgressores, ele designa aqueles que as criaram (Becker, 2009, p. 27). Esse paradoxo é revelado pelas “polacas” rodrigueanas, que demonstram que a sexualidade feminina tarifada existe precisamente porque a “boa sociedade” que a condena é a mesma que a necessita e financia.

Mais significativo ainda é o modo como Nelson Rodrigues restituiu o protagonismo das “polacas” conhecidas em suas incursões adolescentes pelo Manguê, por meio de Mme. Cri-cri e Mme. Luba, desconstruindo a imagem de “pobres vítimas iludidas”. Fingindo-se de francesas ou protegidas por homens influentes, as “polacas” rodrigueanas revelam uma postura estratégica e dinâmica: mulheres que compreenderam as preferências da clientela e as dicotomias da sociedade brasileira, valendo-se conscientemente das portas e brechas para ascenderem na hierarquia prostitucional e social. Conforme Beatriz Kushnir, para muitas judias orientais, o meretrício representava uma “opção de vida” (Kushnir, 1996, p. 65). Ao representar Mme. Cri-cri e Mme. Luba na contramão do mito das “escravas brancas”, Nelson Rodrigues impõe-se como um escritor *avant la lettre*, rompendo radicalmente com mitos e fantasias em tor-

no das “polacas”. Sua perspectiva desafiava tanto a plateia da década de 1950 quanto a contemporânea, ainda relutante em conceber a prostituição como uma profissão que pode ser deliberadamente escolhida.

A transgressão das condutas e papéis tradicionais femininos perpassa *Viúva, porém honesta* e *Perdoa-me por me traíres*. Nelson Rodrigues apresenta suas cafetinas não apenas como antigas “polacas” que converteram o sexo em ferramenta de trabalho e fonte de renda, mas como mulheres que assumem e reivindicam uma sexualidade feminina indomesticada e subversiva, abrangendo “honestas senhoras” e “moças de família”. Com seus milhares de amantes – “Fora os avulsos!” –, Mme. Cri-cri ridiculariza e afronta preceitos católico-burgueses, propondo o celibato ou o adultério como via de emancipação das frustrações sexuais femininas. Mme. Luba, por seu turno, revela ter sido uma menina “curiosa de carícia” na Lituânia e admoesta Glória a ultrapassar seus medos, transgredir normas de “boa conduta” e dar livre curso aos seus desejos sexuais reprimidos.

Contrariando o pensamento científico do século XIX, que converteu a mulher em um ser desprovido de libido e circunscrito aos “deveres conjugais” e à função reprodutiva, o dramaturgo revela, através de suas “polacas”, que a prostituição não constituiu um universo de “degeneradas” (Lombroso; Ferrero, 2017, p. 458), mas de autonomia financeira e realização sexual, potencialmente superiores às das “senhoras honestas” que integravam sua plateia. *Viúva, porém honesta* e *Perdoa-me por me traíres*, redigidas e estreadas em 1957, manifestam o *esprit du temps* que ainda reprimia e domesticava os desejos femininos, em contraste com as premissas de um Brasil à beira da revolução sexual, do advento da pílula anticoncepcional, da instituição do divórcio e da crescente emancipação feminina, encarnados e refletidos por duas “polacas”.

REFERÊNCIAS

- ABRAMSON, H. The end of intimate insularity: new narratives of Jewish history in the post-Soviet era. *Em: CONSTRUCTION AND DECONSTRUCTION OF NATIONAL IDENTITIES IN POST-SOVIET EURASIA*. Sapporo: Tadayuki Hayashi, 2003. p. 87–115.
- ADLER, L. *La vie quotidienne dans les maisons closes 1830-1930*. Paris: Fayard, 2013.
- ALMEIDA, J. R. P. de. *Homossexualismo: a libertinagem no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Laemmert & Eds., 1906.
- ARAÚJO, R. M. B. de. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. 1ªed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- AS PROSTITUTAS QUE FALAVAM YDDISH: AS POLACAS. [S. l.: s. n.], 2023. webserie (14:10). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HIcKHl9mqgs>.
- ASSUMPÇÃO, T. L. d'. *Narrativas do Brazil (1876-1880)*. Rio de Janeiro: Livraria Contemporânea de Faro & Lino, 1881.
- BATAILLE, G. *L'érotisme*. Paris: Éditions de Minuit, 2017.
- BECKER, H. S. *Outsiders: estudo de sociologia do desvio*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BENCHIMOL, S. *Eretz Amazônia: os judeus na Amazônia*. 3ªed. Manaus: Valer, 2008.
- BLANCHETTE, T.; SCHETTINI, C. Sex Work in Rio de Janeiro: Police Management without Regulation. *Em: GARCÍA, Magaly Rodríguez; VOSS, Lex Heerma van; NEDERVEEN, Elise van Nederveen (ed.). Selling Sex in the City: A Global History of Prostitution (1600s-2000)*. Leiden: Brill, 2017. (Studies in Global Social History, v. 31). p. 490–516.

CARRARA, S. *Tributo a vênus: a luta contra a sífilis no Brasil, da passagem do século aos anos 40*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1996.

CAULFIELD, S. The Birth of Manguê: Race, Nation, and the Politics of Prostitution in Rio de Janeiro (1850-1942). Em: BALDERSTON, Daniel; GUY, Donna (ed.). *Sex and Sexuality In Latin America*. New York: New York University Press, 1997. p. 86-100.

CHAUMONT, J.-M.; MACHIELS, C. L'affaire de la traite des blanches: Un aspect de la prostitution urbaine en Europe occidentale au XIXe siècle. Em: KEUNINGS, Luc (org.). *Du sordide au mythe : L'affaire de la traite des blanches (Bruxelles, 1880)*. Louvain-la-Neuve: Presses universitaires de Louvain, 2009. (Histoire, justice, sociétés). p. 17-44. Disponível em: <http://books.openedition.org/pucl/744>.

CHAUMONT, J.-M.; MEYRAN, R. *La traite des Blanches, histoire d'une manipulation*. [S. l.: s. n.], 2009. Disponível em: https://www.scienceshumaines.com/la-traite-des-blanches-histoire-d-une-manipulation_fr_24098.html.

COMTE-SPONVILLE, A. *Pourquoi l'homme est-il un animal érotique? - Première partie* [S. l.: s. n.], 2 fev. 2012. Disponível em: <https://www.rfi.fr/fr/emission/20120202-1-pourquoi-homme-est-il-animal-erotique>.

CORBIN, A. *Les filles de noce : Misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle*. Paris: Flammarion, 2010.

DOSTOEVSKY, F. *Crime and Punishment*. Tradução: Constance Garnett. London: Macmillan Collector's Library, 2017.

DOTTIN-ORSINI, M.; GROJNOWSKI, D. *L'imaginaire de la prostitution : De la Bohème à la Belle Époque*. Paris: Hermann, 2017.

ENGELS, F. *The Origin of the Family, Private Property and the State*.

Tradução: Alick West. London: Verso, 2021.

ESQUIROS, A. *Les vierges folles*. Paris: Auguste Le Gallois, 1840. 1840. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bp-t6k753264>.

FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité III : Le souci de soi*. Paris: Gallimard, 2018.

GLICKMAN, N. *The Jewish White Slave Trade and The Untold Story of Raquel Liberman*. New York: Garland Publishing, Inc., 2000.

GRITZNER, K. *Eroticism and Death in Theatre and Performance*. Hertfordshire: University of Hertfordshire Press, 2010.

HEARNE, S. *Policing Prostitution: Regulating the Lower Classes in Late Imperial Russia*. Firsted. Oxford: Oxford University Press, 2021.

HERTZ, D. Dangerous Politics, Dangerous Liaisons : Love and Terror among Jewish Women Radicals in Czarist Russia. *Histoire, économie & société*, [s. l.], v. 4, n. 33e année, 2014, p. 94-109.

HETHERINGTON, P. Prostitution in Moscow and St. Petersburg, Russia. Em: GARCÍA, Magaly Rodríguez; VOSS, Lex Heerma van; NEDERVEEN, Elise van Nederveen (ed.). *Selling Sex in the City: A Global History of Prostitution (1600s-2000)*. Leiden: Brill, 2017. (Studies in Global Social History). v. 31, p. 138-170.

KUSHNIR, B. *Baile de máscaras - Mulheres judias e prostituição: as polacas e suas associações de ajuda mútua*. 2ªed. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LAS, N. *White Slavery*. [S. l.: s. n.], 2021. Disponível em: <https://jwa.org/encyclopedia/article/white-slavery>.

LESSER, J. *Welcoming the Undesirables: Brazil and the Jewish Question*. [S. l.: s. n.], 1995. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/>

ark:/13030/ft367nb2gm/.

LOMBROSO, C.; FERRERO, G. *A mulher delinquente: a prostituta e a mulher normal*. Curitiba: Antonio Fontoura, 2017.

LONDRES, A. *Le chemin de Buenos Aires : la traite des blanches*. Paris: Albin Michel, 1927. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2057893>.

MAGALDI, S. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. 2ªed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MATHERS, H. *Josephine Butler: Patron Saint of Prostitutes*. 2ªed. Gloucestershire: The History Press, 2021.

MATHIEU, L. *Prostitution, quel est le problème ?* Paris: Textuel, 2016.

MAYHEW, H.; HEMYNG, B.; BINNY, J.; HALLIDAY, A. *The London Underworld in the Victorian Period: Authentic First-Person Accounts by Beggars, Thieves and Prostitutes*. New York: Dover Publications, Inc., 2020.

NUNES, L. A. Peças psicológicas: apresentação. Em: BOX TEATRO COMPLETO DE NELSON RODRIGUES: PEÇAS PSICOLÓGICAS, MÍTICAS E TRAGÉDIAS CARIOCAS. 4ªed. Rio de Janeiro: Nova Frontera, 2017. v. 1, p. 18–35.

PARENT-DUCHÂTELET, A. *La prostitution à Paris au XIXe siècle*. Paris: Points, 2008. 2008.

PAZ, O. *La flamme double : amour et érotisme*. Tradução: Claude Esteban. Paris: Gallimard, 2009. 2009.

PEREL, E. Sexuality, Eroticism and Creativity. Em: BIG THINK. 6 out. 2014. Disponível em: <https://bigthink.com/videos/why-sex-and-eroticism-are-different-with-esther-perel/>.

RAGO, L. M. *Os Prazeres da Noite: Prostituição e Códigos da Sexua-*

- lidade Feminina em São Paulo (1890-1930)*. 1990. 523 f. - Unicamp/PPGH, Campinas 1990. Disponível em: <https://www.historiografia.com.br/tese/1355>.
- RODRIGUES, N. *A menina sem estrela*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- RODRIGUES, S. (org.). *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- RODRIGUES, N. *O reacionário*. 2ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- RODRIGUES, N. Perdoa-me por me traíres – Tragédia de costumes em três atos. *Em: NELSON RODRIGUES – TEATRO COMPLETO*. 2ªed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003a. v. único, p. 781–825.
- RODRIGUES, N. Viúva, porém honesta – Farsa irresponsável em três atos. *Em: NELSON RODRIGUES – TEATRO COMPLETO*. 2ªed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003b. v. único, p. 431-469.
- ROSA, F. F. da. *O Lupanar: estudo sobre o cativeiro e a prostituição no Rio de Janeiro*. San Bernardino: Ulan Press, 2017.
- SÁ, M. A. H. de. *Algumas reflexões sobre a copula, onanismo e prostituição do Rio de Janeiro*. 1845. 36 f. - Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 1845. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/handle/doc/782>.
- SHILO, M. *Princess or prisoner? - Jewish women in Jerusalem (1840-1914)*. Tradução: David Louvish. Waltham: Brandeis University Press, 2005.
- SOARES, L. C. *Prostitution in Nineteenth-Century Rio de Janeiro*. [s. l.], n. University of London Institute of Latin American Studies, 1988, p. 1-43. Disponível em: <https://www.semanticscholar.org/paper/Prostitution-in-Nineteenth-Century-Rio-de-Janeir>

ro-Soares/8cacbe752e74149cfdb6b45895521261b331771f.

WALDMAN, B. Entre braços e pernas: prostitutas estrangeiras na literatura brasileira do século XX. *Remate de Males*, [s. l.], v. 22, n. 2, 2002, p. 25-53.

WOLF, L. *The Legal Suffering of the Jews in Russia. A survey of their present situation, and a summary of laws*. London: T. F. Unwin, 1912. 1912. Disponível em: <https://catalog.hathitrust.org/Record/100768606>.

Capítulo 13

Sejamos pornográficos? Carlos Drummond de Andrade questiona a pornografia

Mariana Quadros

Na vasta fortuna crítica da obra de Carlos Drummond de Andrade, um tema tem suscitado pouco interesse, a despeito de sua relevância para a poética do autor: a pornografia. Trata-se de uma grave lacuna, dada a persistência com que o escritor abordou a questão, não só em seus poemas como em crônicas e entrevistas. O assunto tem importância evidente em *O amor natural*, célebre coletânea de poemas eróticos publicada postumamente, em 1992. Devido à temática predominante no volume, Drummond reconheceu mais de uma vez a possível – e indesejável – proximidade entre esses poemas e a pornografia. Uma de suas declarações acerca desse tema é especialmente reveladora:

Há uma onda de pornografia, de mau gosto, que dificulta muito a avaliação do que seja a poesia. Aliás, todo mundo faz poesia hoje. A poesia agora não tem nenhuma regra, nenhum princípio. Não tem métrica, não tem rima, não tem ritmo. É só juntar palavras. Sobre essa desordem estética ainda há o mau gosto da exploração da pornografia. Então eu receio que o meu livro, *O amor natural*, ou passe desper-

cebido, ou, se não, que seja considerado mais uma obra pornográfica (Andrade, 1985a, p. 22).

Impressiona o sentido dado por Drummond ao termo “pornografia”. Não se trata aqui de uma “categoria de literatura ou de representação visual independente”, em que a “representação explícita dos órgãos e das práticas sexuais” tem o objetivo de “estimular sensações”, conforme a definição de Lynn Hunt (1999, p. 10). De acordo com o escritor, a pornografia – entendida de forma ampla, como exibição do sexo nas obras literárias – é ao mesmo tempo sintoma e causa da suposta deterioração da literatura contemporânea. Em decorrência dessa perspectiva desfavorável à poesia de seu tempo, ele manifestou suas dúvidas em relação à validade de publicar *O amor natural*: “Não quis publicar até agora e hesito ainda em publicar – ou antes resolvi não publicar”, titubeou ele em entrevista dos anos 1980 (*apud* Ferreira, 1992, p. 317).

A representação do sexo na obra do escritor mineiro não se restringe a *O amor natural*, todavia. Desde o seu primeiro livro, *Alguma poesia* (1930), Mário de Andrade reconheceu a proliferação de “detalhes pornográficos” nos poemas (Frota, 2002, p. 390-1): a pele picada pelos mosquitos, o dente de ouro da bailarina, as tetas, coxas e pernas femininas. A perspicácia crítica do amigo paulista o levou a defender que o realismo na notação sexual dos versos decorria de embates profundos vividos pelo poeta tímido. Podemos acrescentar, em chave menos psicologizante: a expressão do desejo e do erotismo é um traço fundamental da poética do autor na medida em que contribui para a encenação do amor falho e torto, marca do eu *gauche*.

O realismo na representação do desejo erótico não fica restrito ao primeiro volume publicado por Drummond. *Brejo das Almas* (1934), seu segundo volume de poemas, difunde a exposição dos impulsos sexuais, quase sempre não consumados. Por sua preponderância, eles se tornam símbolo privilegiado da conturbada relação do sujeito drummondiano com o mundo: o eu lírico

é quase sempre solitário e sua poesia, ostensivamente sensual, o reflexo ora dramático ora humorístico do desejo malogrado de comunhão com o mundo e, sobretudo, com as mulheres.

A ostentação dos corpos visados e do sexo se calaria por algumas décadas. Mesmo quando o amor foi tema de destaque, raras vezes a descrição das formas desejadas ganhou vulto desde então. Nos anos 1940, as dificuldades de o sujeito se comunicar com o próximo persistem, mas em chave menos personalista. O eu poético quer dar as mãos a companheiros unidos pela vontade de superação das mazelas humanas. Graças ao investimento utópico, o encontro amoroso é um assunto preterido por pouco favorável à ampla transformação social almejada. Na década seguinte, as reflexões sobre a natureza do amor e os problemas da existência permeiam o lirismo, o que leva ao enfraquecimento – mas não ao fim – da descrição do sexo ou das partes da anatomia cobiçadas. O recurso só voltaria a ter destaque nos poemas de *Boitempo* (1968), em que o “menino antigo” recorda a sofreguidão com que aspirava ao sexo. Nos anos 1980, quando sobressai o questionamento metafísico sobre o amor e o corpo, há nova suspensão do realismo acerca da fisiologia humana. A pausa seria encerrada pela publicação dos textos eróticos de *O amor natural*. Nestes, pela primeira vez, o sexo já não parece “sequestrado” e o fausto encontrado nos versos afigura-se como efeito do prazer, vitorioso sobre a culpa. Além disso, quase sempre as debilidades da vida entre os homens dão lugar aos prazeres do corpo, vivenciados fora do tempo.

Entretanto, sob a aparente pacificação, reside ainda a inquietude. De fato, as tensões permeiam o drama da edição do volume, as condições sociais desfavoráveis ao canto livre e feliz corroendo o ideal de uma escrita erótica inquestionada. Entre essas condições, talvez a mais destacada seja a difusão da pornografia na segunda metade do século XX. Ao menos assim acreditava Carlos Drummond de Andrade, a confiarmos nas entrevistas concedidas por ele nos anos 1970 e 1980. De todo modo, não importam tanto

as crenças irrecuperáveis do escritor, mas a história construída por ele de forma esparsa para seus textos eróticos nos jornais e revistas da época. Este é o objetivo deste ensaio: compreender em que medida a concepção de pornografia defendida por Drummond participa da elaboração de *O amor natural*.

NU ARTÍSTICO

O primeiro motivo dos receios expressos por Drummond acerca da publicação de sua coletânea de poemas eróticos teve fundo privado: a expectativa de que fizessem dele uma “falsa imagem”, de “indivíduo devasso” (1984b). Isso poderia ocorrer caso os versos fossem colados à experiência do homem tímido: “Antigamente não pensava em publicar o livro. Iam chamar-me de velho ‘bandalho’. Mas se publicar agora a classificação é outra. Vão dizer: ‘Vejam só um velho de 80 contando suas experiências eróticas’” (1984c).

A interpretação temida viria a ignorar o preceito aprendido tardiamente segundo “Lição”, mas estudado ao longo de todo o percurso poético do escritor: “a ode cristalina/ é a que se faz sem poeta” (2002, p. 1250). Os temores não eram, todavia, infundados: a elisão do sujeito foi antes um anseio do que o resultado obtido pela poética drummondiana. De fato, embora a objetividade cristalina tenha confrontado constantemente as pressões do egotismo, muitas vezes a força subjetiva venceu o rigor do juízo repressivo. Ainda mais: não raro ela se revestiu de um teor autobiográfico inegável. Por isso, não seria de todo surpreendente que a obra divulgada a partir dos anos 1980, após a incursão ao passado feita em *Boitempo*, sofresse a confusão do lirismo com a confidência. A própria perda de densidade poética em alguns textos de *O amor natural*, não reconhecida por Drummond em suas declarações à imprensa, poderia reforçar a hipótese que vê neles versos de circunstância, saídos do calor da cama.

As razões por que essa leitura foi recusada eram variadas, superando em muito a defesa por Carlos Drummond de Andrade

de sua biografia. O erotismo participava do amplo projeto artístico em que o autor empenhara sua obra desde a juventude, quando se aproximara dos modernistas. Libertar a linguagem sobre o corpo era, inicialmente, um modo de ampliar as possibilidades poéticas tolhidas por concepções artísticas obsoletas, conforme o escritor esclareceria em uma de suas entrevistas:

Com a preocupação de não ser confundido com “esses produtos ordinários”, Drummond diz que o erotismo sempre esteve presente em sua poesia e tudo porque, ao ler poemas antigos, ficou impressionado com a falta de consciência dos poetas ao falarem do ato sexual. Eram sempre poemas artificiais, como na época do parnasianismo, que, em vez de seios, referiam-se a pomas ou golfos.

Nossos poetas jamais falavam em púbis e aquilo que Manuel Bandeira teve coragem de dizer, o “triângulo isósceles perfeito”, referindo-se à região pubiana da mulher, não deixou de ser uma inovação. A descrição de uma mulher nua não despertava interesse porque era uma descrição acadêmica. Agora, fazer poesia “pornô”, com termos chulos, também acho errado. Portanto, nem uma coisa nem outra (Andrade, 1984c).

O erotismo drummondiano, enfatiza a declaração do autor, representou mais que a concupiscência do homem amarrado a uma “prisão individualista”.¹ A descrição das partes erógenas dos corpos integrava as batalhas modernistas pelo “imperioso dever” de desrespeitar as “falsas tradições” e “romper com os preconceitos do passado”, nas palavras do autor quando jovem (1925, p. 32). Os “poemas antigos” pareciam artificiais e acadêmicos. Contra esse equívoco, o escritor fez-se “pornográfico”, na interpretação de Mário de Andra-

1 A expressão se encontra em uma carta, de 1º de janeiro de 1931, em que Drummond faz um duro julgamento de seu próprio individualismo a Mário de Andrade (Frota, 2002, p. 401).

de já citad De modo ainda mais radical, Drummond proporia a expansão da pornografia contra os problemas de seu tempo: “sejamos pornográficos”, sugeria em “Em face dos últimos acontecimentos”, importante texto de Brejo das Almas. O impacto de tal proposta pode ser avaliado pela hostilidade suscitada pelo poema, cujo refrão tornou-se símbolo de “que a poesia moderna era uma poesia de loucos e indivíduos sem moral”, conforme o escritor relatou em entrevista (1982a). Ironicamente, os versos atacados elidiam qualquer menção ao corpo. Porém, talvez apresentassem importante chave de leitura para os diversos outros poemas do livro de 1934 em que a sexualidade ganhava vulto. Em uma sociedade falsamente casta, a pornografia podia ser uma resposta à aguda crise ideológica, dimensionada pela reiteração da temática do suicídio no volume.

Nos anos 1940, a falta de naturalidade ainda predominava nas representações do corpo, de acordo com Carlos Drummond de Andrade. As críticas ao artificialismo são agora desdobradas, avançando além do âmbito das disputas vanguardistas. Em “Nu artístico”, pequeno ensaio incluído em *Confissões de Minas*, o escritor perguntaria: “Por que será que o nu dos pintores quase sempre nos repugna?” A resposta desviava a questão do âmbito moral por meio de argumentos de ordem social e artística:

Não creio que seja devido à simples exibição de corpos despidos numa parede, quando eles se mostram assim um pouco por toda parte. Parece antes que o desagrado vem da atitude artificial dos corpos, que quase nunca é a atitude que eles tomam quando em liberdade (1944, p. 240).

Sob a apreciação estética, denuncia-se o anseio de flagrar um corpo não policiado pela civilização. Os “corpos em liberdade” garantiriam a experiência rara da fuga dos controles exercidos pela vida em sociedade. Essa concepção, não obstante, foi também corroída pelas dúvidas que assolaram Carlos Drummond de Andrade com tanta frequência:

Os artistas se esmeram em fixar posições e gestos que não correspondem aos do natural abandono do nu (abandono bem raro, pois o corpo, mesmo só, é extremamente policiado pela civilização), e muito menos a essa atitude mais comum do nu, que é o nu em movimento, o nu rápido, necessário, quase inconsciente, que só uma câmera fotográfica secreta saberia fixar, mas já então, que pena! sem a força individualista da pintura. Resulta daí que os nus pintados são nus fotográficos, no sentido de artificialismo e rigidez, que os torna insuportáveis a um olhar sensível à forma e, sobretudo, aos mistérios do nu. Geralmente, os pintores rodeiam esse mistério; não o penetram (1944, p. 240).

O escritor suspeitava da capacidade de as artes visuais captarem “o natural abandono do nu” (1944, p. 240). Por isso, o corpo em estado natural se afigura inacessível aos artistas plásticos. Tal posicionamento é coerente com a abordagem da natureza pelo autor, para quem ela surge quase sempre capturada pelos mecanismos culturais.

Desconfiança semelhante acerca da representação do corpo foi explorada em outro ensaio do mesmo livro. Em “Questão de corpo”, o alvo da cisma foi a literatura erótica:

Não aprovo as mulheres que cantam em poesia o seu próprio corpo, relatando-nos suas delícias e comodidades. Elas se oferecem indistintamente a cada leitor do livro ou jornal, na rua ou na biblioteca. Mas suponho eu se recusariam a esse mesmo leitor, que, de livro ou jornal em punho, as procurasse para a consumação do ato sugerido ou proposto literariamente. Elas me responderão que literatura é uma coisa e vida é outra. E que o poeta, o escritor não são obrigados a realizar uma vida conforme os seus livros. Que o personagem ‘eu’ de um livro não é necessariamente o autor desse livro. Que dois livros sucessivos se contradizem, e nesse caso em qual deles deveria refletir-se a vida

do autor? E sendo a contradição possível nas letras, como não admiti-la na própria vida? E que mal haverá em descrever o corpo sem oferecê-lo, como em oferecê-lo sem contá-lo? E como limitar a um artista o rol dos seus temas, interditando-lhe o grande tema do corpo? Etc., etc.

A todas essas interrogações, eu continuo abanando as orelhas e repetindo para mim mesmo que não acho próprio acenar com promessas que não temos intenções de cumprir. Enquanto um instinto irreprimível, diante das manifestações de erotismo mental de certas páginas me segreda: Isto não é literatura. A literatura, mesmo descrevendo o corpo, não o expõe, narrando o amor, não o realiza (1944, p. 225-226).

O moralismo, entretecido em forte dose machista, é a tal ponto impactante que poderia levar à desconsideração das reflexões estéticas desenvolvidas no pequeno ensaio. Não devemos ignorar, contudo, a sobreposição de problemas de ordem moral e artística. Essa fusão está sintetizada no conectivo “enquanto”, que vem coser a avaliação literária à consideração moral. Nos dois âmbitos, prevalece a nostalgia dos limites à liberdade dos artistas.

O primeiro alvo das restrições diz respeito à recepção das obras e à sua relação com as autoras. Ao descrever o corpo feminino – e sendo elas próprias mulheres –, as artistas se ofereceriam “indistintamente a cada leitor do livro ou do jornal, na rua ou na biblioteca”. A confusão entre vida e obra, engano evidente, é questionada pelas mulheres ficcionalizadas pelo escritor para logo ser reafirmada na conclusão do ensaio: quando fruto da atividade feminina, a descrição dos corpos os expõe e a narrativa do amor é um modo inaceitável de realização do ato amoroso. A escrita se tornaria nesse caso uma atividade a estimular o erotismo solitário, não nomeado mas pressuposto pela tese do autor: se os textos criticados ao mesmo tempo põem em prática os temas narrados e acenam com uma falsa promessa de consumação do ato sexual,

resta a masturbação como resultado da (não) literatura erótica feminina. O escritor, ao contrário, defendia até o final de sua vida que a maior importância da literatura é “a comunhão, a aproximação, que ela estabelece entre seres humanos, mesmo a distância, mesmo entre mortos e vivos” (2003, p. 1229).

Segundo Carlos Drummond de Andrade, em entrevista concedida nos anos 1970, essa proximidade seria possível graças à transcrição literária de sentimentos e experiências. Ao serem representados artisticamente, afetos e eventos poderiam se tornar alvo da identificação pelo leitor com suas próprias vivências. Desse modo, formar-se-ia uma comunidade por meio da literatura. Trinta anos antes, Drummond já se situava ao lado daqueles que resgatam a existência “pela música de seus versos” (2003, p. 1230) e não pelo realismo das descrições. Nos textos eróticos criados por mulheres na primeira metade do século XX, ele não reconhecia tal tradução artística dos corpos. O resultado seria uma exposição crua dos temas, o que inviabilizaria a comunhão apenas propiciada pelo trabalho literário. Em se tratando de obras que não operam a transformação dos materiais da vida em arte, restaria espaço tão somente para a experiência solitária da leitura e seus efeitos no corpo masculino excitado sem a chance de consumação do ato sexual.

Curiosamente, diversos traços dos textos recusados em 1944 retornariam décadas depois nas falas do escritor a respeito de *O amor natural*. Os aspectos negados tornar-se-iam temores de leituras equívocas do livro então inédito. Conforme já exposto, o receio de o público sobrepor biografia e lirismo, confusão sempre negada por Drummond quando o tema eram seus versos eróticos, transformar-se-ia mais tarde em uma das razões por que o escritor adiou tantas vezes a publicação do volume. Outro forte motivo, reiterado a cada declaração sobre a coletânea, relacionava-se à proximidade entre a escrita erótica e a pornográfica, que o escritor gostaria de conjurar. Embora ele não use o rótulo depreciativo para definir os escritos sobre o corpo feminino, há em sua análise

de 1944 elementos comumente usados para definir esse gênero, como o potencial estímulo sexual do público ou a recusa do caráter artístico das obras. Anos depois, esses traços se diversificariam em opiniões cada vez mais acres acerca das formas julgadas degradantes de abordagem do corpo pelo poeta.

Ciente de que os limites entre erotismo e pornografia muitas vezes são incertos, Carlos Drummond de Andrade se esforçou por opor radicalmente as duas manifestações:

Pornografia não é uma categoria intelectual. A pornografia é a deturpação do erotismo. O erotismo é santo, é belo. Ninguém pode viver sem ele. A pornografia é uma coisa grossa, um vício. Os autores de filmes e peças pornográficas estão empobrecendo a vida, sujando a vida. Não embelezando-a (1982a, p. 162).

Embora o escritor alegasse não se sentir ferido em sua moral pelos “produtos que andam por aí”, mas em seu gosto e em sua sensibilidade (*idem*, 1985c, p. 1), o argumento de que a pornografia empobrece ou suja a vida não pode ser dissociado de certa moralização das obras artísticas. O moralismo se oculta sob a imprecisão do raciocínio. A quem a pornografia suja? Que vidas se tornam mais pobres? A dos cidadãos em geral, mesmo aqueles que não optam por consumir pornografia?

Os componentes valorativos, de cunho moralizador, participam também das avaliações da literatura contemporânea ao poeta. Sobretudo a degradação da linguagem foi reiterada em suas avaliações das obras eróticas na segunda metade do século XX. O seguinte trecho é um exemplo iluminador dessa opinião:

Você discorda, então, da linguagem que vem sendo empregada na literatura erótica atual?

– Eu acho que a linguagem utilizada muitas vezes é suja. Faz-se [*sic*] muitas referências aos órgãos genitais masculinos e femininos com uma certa gros-

seria e até com uma certa coprolálica. O livro de Milan Kundera, *A insustentável leveza do ser*, tem um capítulo falando de fezes. É uma tendência a abordar os lados menos belos. Eu acho que a pessoa que escreve deve ter um sentimento mais puro de respeito às palavras e de respeito ao que elas representam. A insistência nas palavras chulas, vulgares, grosseiras, principalmente na prosa e no romance, me parece um pouco degradante. (1985a, p. 23)

Encontramos, quarenta anos depois, a mesma ânsia por restringir a liberdade assumida pelos artistas. No ensaio de 1944, Carlos Drummond de Andrade questionava o tratamento dado ao tema do corpo pelas mulheres. Nos anos 1980, lamentava a linguagem com que o corpo e seus resíduos eram abordados. O desagrado do autor idoso revertia-se em um pensamento de teor normativo, pronto a definir que relação o escritor “deve ter” com as palavras. Nos dois casos, estamos distantes dos objetivos do jovem escritor vanguardista, interessado em forçar as restrições impostas à literatura.

O olhar disfórico tem consequências amplas, avançando até a herança legada pelo modernismo. Já em sua análise da abordagem do corpo na literatura dos anos 1940, o escritor recusava uma das maiores vitórias obtidas pelo movimento em que se engajara na juventude: a “expressão livre e arejada”, que permitia a “cada um manifestar-se espontânea e intensamente, no tom e com o sentido que melhor lhe conviesse”, conforme defendeu em um texto publicado também em *Confissões de Minas* (1944, p. 194). A própria intenção de restabelecer os limites ao “rol dos temas” pode ser alinhada à leitura nem sempre positiva do modernismo empreendida por Drummond em sua maturidade. Embora não tenha sistematizado as contribuições do movimento, o mineiro legou algumas considerações esparsas acerca da estética que contribuiu para consolidar. De um lado, os ganhos obtidos pareciam ameaçados pela canonização dos autores vanguardistas,

tornados “defuntos importantes” quando seria preferível “não ter importância e estar vivo” (2003, p. 1227). De outro, a “revolução modernista” virava “cocô de galinha diante da contínua invenção dos jovens”, responsáveis por excessos contra a pontuação e a sintaxe. Nessa última consideração, exposta em carta inédita de 1952 ao amigo Abgar Renault,² evidencia-se o desengano do poeta mineiro quanto a alguns resultados formais do pleito modernista.

A visão desfavorável aos desdobramentos da arte moderna era comungada por outros intelectuais envolvidos nas transformações estéticas do início do século. Mário de Andrade (1974) nos deixou certamente o mais pungente exemplo desse desencanto em “O movimento modernista” e “A elegia de abril”. Devido à difusão do desengano, inclusive entre aqueles que participaram do epicentro das transformações artísticas e sociais, poder-se-ia obscurecer as raízes próprias do pessimismo de Drummond. O equívoco desconsideraria que o tratamento do ideário modernista pelo escritor mineiro jamais foi subserviente, como demonstrou Marlene de Castro Correia (2010). No que tange à estética do “make-it-new”, questionada por Carlos Drummond de Andrade no trecho de correspondência mencionado acima, a posição de Castro Correia é mais uma vez válida. Embora o “discurso da tradição” haja tido também rico desenvolvimento entre os modernistas paulistas (Cf. Santiago, 2002), no poeta mineiro o passado cultural e literário ganhou novos matizes graças à leitura particular da história mineira e nacional levada a termo por ele. Um dos textos que mais precocemente esclarecem essa característica é o editorial do segundo número d’*A revista*, dirigida por Carlos Drummond de Andrade e por Martins de Almeida com o objetivo de divulgar as ideias do movimento contestador em Minas. O artigo explicita:

2 No texto íntimo, datado de 12 de dezembro de 1952, o escritor julga severamente a poesia publicada em *Noigandres*. Documento preservado pelo AMLB/ Casa de Rui Barbosa.

Na verdade, um dos nossos fins principais é solidificar o fio das nossas tradições. Somos tradicionalistas no bom sentido.

Opomo-nos a qualquer desbarato da nossa pequena herança intelectual. Se adotamos a reforma estética, é justamente para multiplicar e valorizar o diminuto capital artístico que nos legaram as gerações passadas (1925, p. 12).

Talvez por assumir essa finalidade, Drummond reconhecia restrições à liberdade artística mesmo durante a fase “destruidora” do modernismo. São de especial interesse suas reservas ao uso de palavrões na poesia. Eles não só estão excluídos da obra publicada em vida, como levaram à supressão do poema “Ouro Preto”, julgado obra-prima por Mário de Andrade e um dos poemas “mais gostosos” do mineiro lidos por Manuel Bandeira.³ Em carta inédita de 18 de janeiro de 1929 a Rodrigo Melo Franco de Andrade, Drummond hesitava em publicar o texto por acreditar que um palavrão poderia torná-lo escandaloso:

Os poemas que lhe mandei, há tempos, são todos inéditos. Acho natural a sua preocupação de só publicar matéria original no número de Minas. Aliás, penso que seria excessivo publicar mais coisas minhas além do artigo sobre Sabará e o poema “Romaria”. V. guardará aí os versos restantes, publicando-os, se quiser, em alguma edição de domingo do “O Jornal”. Quanto ao “Ouro Preto”, sou o pri-

3 O julgamento está em carta de 03 de fevereiro de 1926, preservada pelo AMLB/ Casa Rui Barbosa. O poema não faz parte do acervo de Carlos Drummond de Andrade. Há cópia no IEB, visto que os versos compunham o caderno “Minha terra tem palmeiras”, remetido a Mário de Andrade em 03 de junho de 1926. “Procuro na valise os Alpes tiritando/ Escadinhas saudosas levando pro céu./ Esse frio que vem do passado/ esse ar de mofo./ (longe a coreia dos funcionários)// E era uma vez uma cidade que foi rainha/ Entrou pelo cu do pato/ Saiu pelo cu do pinto/ Quem quiser que conte cinco.”

meiro a alimentar dúvidas quanto à conveniência de sua divulgação. O cu do pato e o cu do pinto escandalizariam os leitores.

Despontava o pessimismo que marcou o pensamento de Carlos Drummond de Andrade sobre o tema até os últimos anos de sua vida. Em 1929, o impacto temido não adviria do erotismo mas da seleção vocabular e da irreverência com que um dito popular, pervertido, contribuía para o registro poético da cidade histórica. Décadas após a recusa de “Ouro Preto”, o palavrão talvez já não escandalizasse o público mas feria os princípios artísticos defendidos pelo poeta. Em sua juventude, ele lutara por libertar as palavras sem destruir radicalmente uma tradição que impunha limites à linguagem sobre o corpo. Nessa época, tudo era proibido. Então, o poeta ousava escrever “certas palavras” mesmo que apenas para o círculo restrito de alguns amigos a quem remeteu poemas como “Ouro Preto”.

Em sua velhice, o escritor mantinha o posicionamento combativo de outrora embora alterando o alvo. Nos anos 1970 e 1980, ele pleiteava recompor um apuro estético que cria abandonado. Nada era proibido. Contra tal permissividade, Drummond proscovia de sua obra algumas expressões. O expurgo é comprovado por uma das poucas variantes dos poemas eróticos com alterações significativas. Em 1977, o autor confiou ao bibliófilo José Mindlin um exemplar único de *O amor natural*. Na versão de “Quando desejos outros é que falam” encontrada nesse volume, surge o substantivo “cu”, recusado décadas antes pelo autor e retirado da versão final do poema. Nesse texto, assim como nos dois últimos versos de “A moça mostrava a coxa”, aparece “boceta”, igualmente elidido no livro editado postumamente. Também na versão de “Não quero ser o último a comer-te” remetida à pesquisadora Maria Lucia do Pazo Ferreira nos anos 1980, encontramos “foder” e “foda”, substituídos na versão final.

Ao apagamento das expressões de baixo calão, Drummond somava um mais grave gesto de repúdio ao que julgava serem for-

mas empobrecedoras de democratização da poesia: ele ameaçava calar seus versos eróticos. O posicionamento crítico de Carlos Drummond de Andrade acerca da poesia contemporânea era tão grave que se voltava contra seu livro, o qual o escritor receava ver confundido com a “moda” pornográfica vigente segundo ele.

Drummond se esforçou por esclarecer os aspectos recusados no novo modismo. A “linguagem tanto quanto possível correta” adotada em seus poemas contrastava com a poesia destituída de princípios, predominante então de acordo com o autor. A insatisfação com os resultados do modernismo ganhava, assim, um novo enfoque: já não visava à “contínua invenção” dos jovens dos anos 1950, mas ao descompromisso com a pesquisa artística, característico de parte da poesia dos anos 1970. À ausência de domínio estético observada na literatura contemporânea, o escritor somava a presença de um “mau gosto” na seleção vocabular, igualmente recusado: “Eu não uso nenhum palavrão, não uso palavras que se usam na linguagem falada”, explicitaria em outra entrevista (1984b).

Os inimigos são quase sempre anônimos. Porém, algumas declarações permitem definir um alvo privilegiado dos ataques, a “poesia pornô”, sobre a qual Drummond afirmaria: o “próprio rótulo me causa engulho; é uma coisa infecta” (1985b, p. 44). A “coisa infecta”, o “lixo”, em questão foi um movimento artístico organizado no início dos anos 1980. Contra a repressão vivida por longos anos no país, os signatários do grupo propunham a libertação dos costumes e da linguagem: “A repressão que castra nossos versos é a mesma que censura nossos corpos”, defenderia o “Manifestato corpofágico”, de Leila Mícolis; “Contra as ditaduras; viva a picadura!”, proporia “Mão na festa”, de Caio Trindade. O apelo político já não instigava o escritor maduro, disposto a “cuidar de seu jardim” com a “moderação própria de jardineiro experiente” “enquanto a “confusão machadiana” conseguia “tornar-se mais geral do que já era” (Andrade & Anjos, 2012, p. 267). Tampouco o “uso generalizado da língua”, defendido pelo grupo (KAC *et. al*,

1984, p. 111), poderia ser aceito pelo autor mais velho. Conforme expusemos, quando jovem, Drummond já hesitara em aderir a determinadas formas vindas da linguagem falada, como os palavrões ou certas construções típicas do português do Brasil. Em sua maturidade, manteve a posição, talvez a radicalizando:

Você já usou hoje a expressão “não tenho cintura” e, agora, acabou de dizer “não é mole”. O que você acha desse modo de falar do povo?

Eu uso a linguagem corrente, não é? Não chego a certos exageros, como, por exemplo, quando dizem: “fulana é uma puta mulher”, no sentido de que é uma grande mulher. Acho isso de mau gosto. Também de “encheu o saco” eu não gosto; “porra” eu não falo. Mas o mais eu falo, essa linguagem comum, “é legal”, “tá na cara”, coisas assim.

“Pintou”?

Não, uso a gíria modesta. Aí é uma coisa de formação de gosto. Realmente, eu não assimilo certos gostos modernos, eu acho que isso aí já é um certo mau gosto (1984b, p. 28).

O distanciamento dos “gostos modernos” adotados pelos jovens teve como contrapartida os ataques ao poeta. Julgado discursivo, junto com um autor da importância de João Cabral de Melo Neto, Drummond teve seus livros rasgados nas escadarias do Teatro Municipal em 1968 pelos partidários do poema/processo. O autor foi alvo também de um poema-objeto de Silvio Spada. A obra consistia em um saco de cinzas com a frase “Silvio Spada queimou um poema de Carlos Drummond de Andrade”.⁴ A

4 O registro do evento no Teatro Municipal é encontrado no ensaio “Vanguarda: radicalidade e/ou criatividade”, de Eduardo Portella (1971), e em *O que é poesia marginal*, de Glauco Mattoso (1981, p. 23). Neste opúsculo, encontramos também a descrição do poema de Silvio Spada.

poesia pornô, por sua vez, rebatia as críticas feitas pelo mineiro, refutando os termos com que o escritor distinguira em mais de uma entrevista o erotismo, sagrado, da pornografia: “sem essa de o erotismo é santo % tudo que é santo é um sac'o % sic % por hoje chega % falei e desdisse %”.⁵

Nesse cenário, de recusa à poesia do escritor e de ataques ao que ele julgava ser o verdadeiro legado modernista, trazer os versos eróticos a público implicaria finalmente expô-los aos embates de que vinham sendo protegidos por meio de seu ocultamento. Talvez devido a esse ambiente hostil, cada declaração de Drummond reafirmasse o fracasso contextual de uma obra que ele parece haver querido separada, assim como seus personagens, das agruras históricas.

NOTÍCIAS DO CORPO

Pela temática e por sua abordagem pouco afim à predominante à época, os textos eróticos poderiam ser o estopim de diversas leituras em desacordo com o apreço do autor pela coletânea. Nesse contexto, os poemas de *O amor natural* ganharam ares ameaçadores para Carlos Drummond de Andrade.

Por vezes, essas preocupações avançaram para atitudes bastante concretas do escritor. Sobretudo nas afirmativas de Drummond à imprensa sobre o livro ainda inédito, ele parece recusar a impessoalidade da obra. Esta, nos termos de Blanchot, “exclui, com a autoridade da indiferença, aquele que, tendo-a escrito, quer ainda reavê-la de novo pela leitura” (1987, p. 14). Ao contrário, quando o poeta mineiro aborda *O amor natural*, encontramos a

5 Remetemos a trecho da entrevista concedida a Jorge de Aquino, já citada acima (1982a). Há declaração semelhante em outra entrevista da época: “acho que a pornografia está tomando o lugar do erotismo, que é santo” (1982b). O poema em prosa parcialmente reproduzido, de Eduardo Kac, data de 1982, o que confirma a hipótese do diálogo com o pensamento exposto por Drummond nos jornais.

afirmação insistente de seu arbítrio sobre um texto que hesita tornar público. Os verbos usados por ele ao se referir à edição – “penso”, “quero”, “pretendo”, “guardo” – denunciam mais do que o anseio de o escritor ler a obra ou propor uma espécie de ortopedia da leitura. Eles parecem indicar que as angústias advindas do abismo entre o autor e sua obra se reverteram, no caso dos poemas eróticos, em desejo de controle.

As tentativas de domínio sobre a memória a ser legada por Carlos Drummond de Andrade não são, em todo caso, esporádicas ou restritas aos poemas obscenos. Há registros de que o escritor tenha intervindo na recepção de outros de seus livros. Um antigo editor da José Olympio, Daniel Pereira, dá conta de que diversas orelhas elogiosas às obras de Drummond teriam sido escritas pelo próprio autor.⁶ É possível supor que o procedimento tenha se originado nas angústias ligadas à deriva da poesia tornada pública. Nesse sentido, encontramos um arco a unir a proteção dos textos eróticos com a tutela de outras de suas coletâneas pelo poeta. Porém, parece-nos que o caso de *O amor natural* tem especificidades relevantes: os poemas seriam legados para a publicação *post mortem*; logo, a leitura do autor não se poderia fazer valer quando da publicação do livro. Talvez por isso, testemunhemos uma ingerência tal que ameaçava pôr em risco até mesmo a existência da obra.

O perigo da destruição seria outras vezes apresentado em registros acerca da construção do arquivo do escritor, de que *O amor natural* participava como volume inédito. Como na preparação desse livro, os cuidados de Carlos Drummond de Andrade com seu acervo parecem movidos por uma mão diligente empenhada em escrever uma história autorizada de suas atividades

6 O editor, em suas declarações reproduzidas por Geneton Moraes no *Dossiê Drummond* (2007, p. 163-164), menciona as orelhas de *Passeios na ilha*, *Lição de coisas*, *Discurso de primavera* e *Esquecer para lembrar* (Boitempo 3) como frutos da atividade em surdina de Carlos Drummond de Andrade.

intelectuais. Ao organizar seus documentos, o autor se esmerou em apagar registros indesejados, preservar algumas cópias de cartas remetidas a terceiros, combinar imagens de modo a constituir uma narrativa coesa da trajetória de sua vida. Esses gestos parecem constituir o monumento do eu que se quer conjurar na obra literária. A atividade arquivística de Carlos Drummond de Andrade parece fundada, portanto, no pavor da evanescência ou no horror do devir de documentos guardados para além da vida de seu signatário. Entretanto, a destruição a que Drummond submete seus registros é frequentemente exposta, enunciada, ressaltada.⁷ Nenhuma tentativa, pois, de fazer os futuros pesquisadores acreditarem que o material consignado representasse a verdade absoluta sobre a trajetória do escritor. Estamos diante de forças divergentes: de um lado, a que constitui o arquivo como unidade inteiriça; de outro, a que corrói essa pretensa totalidade, revelando-lhe os vazios.

Encontramos aí uma hesitação semelhante àquela observada nos discursos sobre *O amor natural* registrados na imprensa: Carlos Drummond de Andrade se referia constantemente aos poemas como objeto de um todo ainda preservado; no entanto, a cada declaração reafirmava suas intenções de destruir o volume. A imbricação entre o dispêndio e a reprodução dos poemas eróticos convidava os leitores a se interessarem pelo legado drummondiano enquanto o autor estava ainda vivo. Crescia, por isso, não apenas a curiosidade acerca do conteúdo dos poemas – alvo do

7 Lembramos, por exemplo, a nota introdutória de *O observador no escritório*: “Não pensei nisto, anos a fio, ao encher cadernos com anotações sobre o meu dia a dia, que jamais pretendi viessem a ter importância documental, como não têm. O impulso de escrever para mim mesmo, em caráter autoconfessional, ditou os feixes de palavras que fui acumulando e que um dia... destruí. Mas a própria destruição tem caprichos. Do conjunto sacrificado salvaram-se algumas páginas que hoje reúno em livro, depois de tê-las, na maior parte, colocado em minha coluna do Caderno B do *Jornal do Brasil*.” (2003, p. 965)

voyeurismo do público em face das celebridades e do interesse dos amantes da literatura –, como também a atenção para os critérios adotados pelo escritor na construção de seu legado.

Durante a vida do escritor, o alijamento dos poemas ganhou matizes diversos. Mesmo quando os divulgou, Carlos Drummond de Andrade parece ter levado adiante as desconfianças em relação ao público a quem caberia ler os versos obscenos. A restrição dos volumes em que se imprimiram alguns textos eróticos foi um dos frutos das hesitações do autor. Além do já referido exemplar único remetido ao amigo Mindlin, Drummond veiculou alguns dos seus poemas eróticos em tiragens reduzidas. Em *Amor, amores*, edição com 423 exemplares, foi publicado em 1975 o poema “Coito”, cuja versão final, alterada, teve o título “A castidade com que abria as coxas” no livro póstumo. Em *Amor, sinal estranho*, com 100 exemplares, publicaram-se em 1984 “O que se passa na cama”, “Esta faca”, “Tenho saudades de uma dama”, “Sob o chuveiro amar”, “A moça” e “Amor – pois que é palavra essencial”, cujas versões finais fazem parte, com alterações, de *O amor natural*. Nas edições de luxo, limitadas aos escassos leitores aptos a pagar os altos valores cobrados, os versos eróticos assumiam o fechamento a que se arrisca o “tesouro estético do mundo” segundo o próprio escritor:

O tesouro estético do mundo alegre, alimenta, consola os privilegiados, que têm acesso aos seus primores, mas as grandes massas humanas parecem condenadas para sempre a não participar do festival. Eu pergunto se não há um egoísmo fundamental no criador literário, no artista, que se distrai com as formas da beleza, com o jogo sutil do espírito, enquanto a realidade em volta é apenas o esforço pela sobrevivência, sem qualquer horizonte, qualquer Gioconda de museu (2003, p. 1252).

Em relação aos poemas obscenos, Carlos Drummond de Andrade não parecia lamentar a exclusão da maioria dos leitores,

chegando mesmo a justificar o ocultamento dos versos pela democratização do erotismo: “Não pretendo publicá-los já. Um pouco pelo meu pudor mineiro, outro porque a noção de erotismo, nos últimos 20 anos, ficou ao alcance de todos.” (1985c). Aparentemente, em sua velhice ele finalmente aceitava o privilégio inerente à apreciação dos primores da arte.

Essa hipótese parece corroborada quando lembramos outro meio em que o poeta permitiu a divulgação de alguns de seus poemas eróticos. No início dos anos 1980, Drummond deu autorização para que Maria Lucia do Pazo Ferreira estudasse alguns textos eróticos escolhidos por ele. A tese de doutorado asseguraria, como os volumes raros, a divulgação restrita de alguns poemas. Constavam da lista, além daqueles divulgados nas edições de luxo, “Você meu mundo meu relógio de não marcar horas”, “De fugitivo hotel na colcha de damasco”, “Mimosa boca errante”, “Bundamel bundalis bundacor bundamor”, “Sem que eu pedisse, fizeste-me a graça”, “A bela Ninfeia foi assim tão bela”, “Mulher andando nua pela casa”, “Era manhã de setembro”, “Quando desejos outros é que falam”, “Em teu crespo jardim, anêmonas castanhas”, “Adeus, camisa de Xanto”, “No pequeno museu sentimental” e “Para o sexo a expirar”. Salvo por três textos, “Esta faca”, “De fugitivo hotel na colcha de damasco” e “A bela Ninfeia foi assim tão bela”, garantia talvez da variedade temática do conjunto, a seleção privilegiava o enlevo e a plenitude propiciados pelo sexo. Desse modo, contrapunha-se à degradação do erotismo, questionada por Carlos Drummond de Andrade na literatura erótica contemporânea.

A história desse embate tem um de seus capítulos registrados na Biblioteca Nacional. Na divisão de manuscritos, são mantidas as cartas trocadas entre o escritor e Maria Lucia do Pazo Ferreira. Carlos Drummond de Andrade comunicou-se com a estudante e com sua orientadora, Ester Kosowski. Na correspondência preservada, o escritor listava a totalidade dos textos que comporiam *O amor natural*, sugeria leituras, enviava recortes de jornais, além de haver

remetido uma importante entrevista concedida à pesquisadora. Entre as indicações de leitura, há ensaios: as “Noctas de lectura”, de Jorge Durán, e a tradução para o espanhol da “Introdução” de *O erotismo*, de Georges Bataille. Há recortes de jornais: uma nota sobre *As canções de Bilitis*, coletânea erótica publicada em 1894 por Pierre Louÿs, e o artigo “Um poema de John Donne”, de Octavio Paz. Há poemas: traduções da elegia “Indo para o leito”, de John Donne, por Augusto de Campos, para o português, e por Octavio Paz, para o espanhol; “Luxure”, de Albert Samain; um trecho de poema de Lamartine.⁸ Também são sugeridos trabalhos acadêmicos;⁹ verbetes sobre o erótico e o erotismo;¹⁰ citações e verbetes de dicionários ou enciclopédias sobre o adjetivo “fescenino”.¹¹

8 Drummond não indica o título, mas há a referência “*apud* Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Esteticas em España*, vol. V, pág. 370”.

9 Em carta de 03 de junho de 1985, Drummond avisa remeter dois trabalhos, publicados em *Momentos da crítica literária III*: anais do VI Congresso Brasileiro de Teoria e Crítica Literárias e II Seminário Internacional de Literatura. O escritor “não se permite emitir juízo sobre o valor deles”. No acervo preservado pela biblioteca nacional, resta apenas um dos artigos, intitulado “A existencialidade do erotismo no texto literário: perspectiva da escritora brasileira”, de Telênia Hill, que versa sobre o erotismo feminino, visto como indissociável do rebaixamento social da mulher. Essa perspectiva está silenciada nos textos publicados em *O amor natural*.

10 O primeiro verbete, encontrado em “velho dicionário de literatura”, segundo o autor, foi remetido com a seguinte referência bibliográfica: “Vapereau. *Dictionnaire Universel des Littératures*. Seconde [sic] édition. Paris, Librairie Hachette et cie, 1884, p. 722”. Alguns meses depois, “depois da visão acadêmica do erotismo (Vapereau), Drummond enviou novo verbete, portador de “visão surrealista”: « Adam Biro et René Passeron: *Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses Environs*. Paris, Presses Universitaires de France, 1982, ps. 150-151”. O escritor também sugere a pesquisa no verbete do *Littré*, encontrado na biblioteca do Iphan.

11 Em carta de 22 de fevereiro de 1985, constam trechos sobre o fescenino extraídos de: Catulle. *Poésies*. Paris, Société d'Édition “Les belles lettres”, 1949; e verbetes retirados de: *Grande Encyclopédie*

As sugestões vinham quase sempre na forma do recorte ou da cópia datiloscrita de trechos de livros pertencentes ao escritor. Poucas vezes, Carlos Drummond de Andrade avaliou o material enviado. Prevaleceu o tom lacônico e afetuoso dos cartões “A Lucia, com um abraço amigo do Carlos”.¹² Todavia, alguns trechos sublinhados pelo escritor e os raros comentários permitem perceber as preocupações de Carlos Drummond de Andrade em relação a *O amor natural*. Em carta de 04 de fevereiro de 1985, por exemplo, ele sugere a “Lucia amiga” que observasse a “dignidade de expressão formal e a nobreza do sentimento poético desse ‘hino à luxúria’ de Albert Samain”, enviado à pesquisadora. Em correspondência sem data, Drummond afirma também encontrar em Lamartine um exemplo de “erotismo casto” ou “erotismo revestido de pureza”. Esses juízos, que ganham vulto devido à escassez das atribuições de valor na correspondência preservada, tendem a conduzir a postura da destinatária em favor de determinados usos da linguagem “nobres” ou “puros”. Ao menos, foi este o efeito obtido, dada a insistência com que Maria Lucia do Pazo Ferreira distingue em sua tese a elevação do erotismo drummondiano contra o rebaixamento de autores que exporiam o sexo de forma crua.

A sutil condução do olhar de Maria Lucia do Pazo Ferreira ressurgue em um recorte de jornal enviado pelo escritor. Em artigo sobre um poema erótico de John Donne, há destaques feitos com diferentes instrumentos: canetas esferográficas azul ou vermelha e hidrocor vermelho. Alguns deles, os riscados com o hidrocor, são certamente obra do poeta, visto que com essa caneta ele anotou a referência bibliográfica na primeira página do recorte. No arti-

Delta Larousse, v. 5, 1970 ; de Vapereau, *Dictionnaire Universel des Littératures*. Paris, Hachette, 1884, p. 783, e de *Larousse du XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1930, vol. III, p. 461.

12 Reproduzimos o texto integral de cartão pessoal datado de 07 de fevereiro de 1985, junto ao qual provavelmente foi enviado algum material sobre o tema da pesquisa de Pazo Ferreira.

go, Drummond sublinhou: “Tudo isso prova que, apesar do uso e abuso de palavras com que pretendem assombrar-nos os escritores atuais, as línguas do século 20 são menos viçosas e terrestres, mais pobres e tímidas que as dos séculos 16 e 17.” Ao grifar esse trecho, Carlos Drummond de Andrade evidenciava sua insistente preocupação com o aviltamento da linguagem na poesia erótica recente. Como vimos, essa apreensão tinha fundo não só moral mas sobretudo estético e era uma das razões por que o escritor prometia destruir seus poemas.

No entanto, a busca de Drummond por destacar o caráter elevado de seus poemas eróticos não se dá sem contradições. Os paradoxos se evidenciam quando lembramos as demais seleções e recortes realizados pelo autor de modo a revelar ainda que parcialmente seus versos obscenos. Talvez pela confiança na diferença de seus poemas em relação à estética predominante na época, ele não só publicou alguns desses textos em periódicos como listou algumas dessas publicações em sua correspondência com Maria Lucia do Pazo Ferreira. Foram enumerados: “O que se passa na cama”, publicado em *O livro de cabeceira do homem*, em 1975; “Esta faca”, “Tenho saudades de uma dama” e “Sob o chuveiro amar”, veiculados em 31 de julho de 1976 no primeiro número de *José*, revista de literatura e crítica de arte; “Coito”, em um número (não informado) de *Status* de 1981; “A moça” [“A moça mostrava a coxa”], na edição *Status* de julho de 1983; “Amor – palavra essencial”, em “Ele & Ela”, de janeiro de 1982.¹³

Tendo em vista sua circulação potencialmente mais ampla, importa analisar as publicações dos poemas eróticos em jornais e

13 O levantamento não é extensivo, conforme podemos verificar ao cotejá-lo com o divulgado por Rita de Cássia Barbosa (1987, p. 10-11). Não foram indicados por Drummond: a versão de “Coito” veiculada em *Homem* de novembro de 1975; “O chão é cama”, em *Forum literario* (1975-1976), publicação de Los Angeles; “Jardim” [“Em teu crespo jardim, anêmonas castanhas”], no *Cometa Itabirano* de 26 de outubro de 1983.

revistas. Algumas delas preservavam a restrição do público a que as edições se dirigiam. No número de 1975-1976 de *Forum Literario*, veio à luz “O chão é cama”. Uma vez que o título era impresso em Los Angeles, o poeta certificava a divulgação de seus versos sem se expor tanto aos equívocos que afirmava possíveis no contexto da revolução dos costumes e das transformações da literatura no Brasil. Em 1976, no primeiro número de *José*, dedicada à arte, literatura e crítica, o escritor expôs “Esta faca”, “Tenho saudades de uma dama” e “Sob o chuveiro amar”, depois reimpressos em *Amor, sinal estranho*. Embora distribuída em bancas de jornais e livrarias, a revista não atraiu um público amplo, conforme comprova a irregularidade das edições a partir do quinto número. Os temas predominantes (arte, ensaísmo, poesia e ficção) acabavam por limitar os leitores àqueles interessados em reflexões densas em vez das notícias rápidas predominantes em alguns títulos expostos junto a *José*. Em 1983, n’*O Cometa Itabirano*, pasquim dirigido ao público de Itabira, o autor divulgou “Jardim”, depois publicado sob o título “Em teu crespô jardim, anêmonas castanhas”. Por desvelar um poema erótico inédito justo na terra natal de Drummond, a decisão poderia levar a que “até a décima geração” do escritor fosse desmoralizada devido à sua escrita erótica, como ele declarou temer já nos anos 1950, em carta remetida a Abgar Renault. No entanto, a opção por versos com forte carga metafórica e linguagem nobre permitia que o autor revelasse uma face importante de sua poesia sem se expor tão abertamente aos ataques dos moralistas.

Escolha semelhante pautou provavelmente a divulgação de “O que se passa na cama” no primeiro número d’*O livro de cabeceira do homem*, de 1975. Impressa pela Civilização Brasileira, de Ênio Silveira, a revista bimestral participava da luta do editor contra a supressão dos direitos pelo Estado ditatorial. O periódico visava a ser um espaço de debate da realidade brasileira por meio de textos variados, como poemas, contos, letras de música e sobretudo reportagens. O poema eleito por Drummond fortalecia, mesmo

que de forma oblíqua, as discussões. Sem descrever o ato sexual, os versos mostram a falta de espaço para o prazer em um mundo em que não só é preciso silenciar o êxtase como a paz é atribuída a “outro horto”.

Critérios semelhantes parecem ter sido adotados para a divulgação de alguns poemas em revistas masculinas: “Coito”, veiculado em 1975 em *Homem*, “Amor – pois que é palavra essencial”, em 1982 em *Ele & Ela*, e “A moça”, em *Status* em 1983. Como propunha o poema divulgado no periódico da Civilização Brasileira, os textos faziam as metáforas e o rebuscamento da linguagem obnubilarem a descrição do sexo ou do desejo sexual, tornados parcialmente um “segredo de quem ama”. Além disso, tal qual na publicação bimestral da casa de Ênio Silveira, os poemas instauravam um espaço de reflexão, valorizado pelo poeta nas seções desse tipo de periódico não dedicadas às fotografias de mulheres nuas:

De fato, algumas revistas me pediram poemas eróticos e eu publiquei. Essas revistas têm entrevistado Teotônio Vilela, Antônio Galotti – pessoas da esquerda e da direita, personalidades brasileiras que jamais poderão ser acusadas de pornógrafas. Então eu acho que o nível delas não deve ser avaliado pelas fotografias de mulheres peladas, mas pela variedade de assuntos que eles comportam, inclusive a Literatura e as entrevistas sobre temas políticos, sociais etc (1984a).

Justapostos às entrevistas e aos artigos redigidos por diversos intelectuais, os poemas deveriam distanciar-se do conteúdo explicitamente sexual veiculado nas páginas das publicações escolhidas pelo autor. A reforçar essa intenção manifesta está a repetição, nas edições de luxo dedicadas à lírica amorosa do escritor, dos versos expostos nas publicações populares. Apesar disso, é evidente que a relação com as fotos de mulheres nuas é muito menos equívoca quando se trata de uma entrevista sobre política

ou arte do que no caso de poemas eróticos. Em espaços dirigidos aos homens graças às imagens femininas, os versos se expunham a um perigo que Drummond afirmava indissociável do erotismo poético contemporâneo: a indesejada contiguidade à pornografia. De fato, por sua temática, eles eram inegavelmente próximos às imagens das jovens expostas nas bancas de jornais.

Neste ponto, é preciso fazer avançar as reflexões acerca dos limites entre erotismo e pornografia. De acordo com Bernard Arcand (1991), embora a distinção entre erótico e pornográfico não seja descritiva, podemos postular as diferenças entre eles desde que as reconheçamos históricas e não ontológicas. Para o antropólogo, como a pornografia (e a sexualidade) muda no tempo e no espaço, ela deve ser vista como um fenômeno social: é pornográfico o que a sociedade considera como tal. No contexto das sociedades modernas, o sexo sem outro artifício (médico, educativo, informativo etc.) é o que define melhor a pornografia. Os corpos não são obscenos, mas a gratuidade de sua ostentação: o gênero é fundado sobre a eliminação progressiva da realidade social a fim de atingir um estado extático em que só há o espaço e o tempo do sexo.

Inegavelmente, nos poemas drummondianos expostos nas páginas de *Homem, Ele & Ela* e *Status* o mundo se dilui graças à ação dissolvente do êxtase ou à obsessão decorrente do desejo frustrado. Por isso, os versos reiteram a concentração sobre a sexualidade observada nas fotografias veiculadas no interior das revistas. Desse modo, como as imagens, talvez também eles propiciassem o efeito de excitação do receptor, característica recorrente nas definições modernas do pornográfico.¹⁴ A ação da escrita no corpo

14 Esse critério é comum mesmo em teses opostas a respeito da distinção entre erotismo e pornografia. Confirmam-se as opiniões divergentes de José Paulo Paes, em “Erotismo e poesia”, e de Eliane Moraes e Sandra Lapeiz, em *O que é pornografia*. O primeiro defende: “Supor que um poema erótico digno do nome de poema vise tão só a excitar sexualmente os seus leitores equivale a confundir-lo com pornografia pura e simples” (Paes, 2006, p. 14-15). Moraes e Lapeiz

de quem lê, em seu sexo, poderia aproximar os textos eróticos drummondianos daqueles, não literários de acordo com o autor em “Questão de corpo”, que descrevem a anatomia para realizar o amor. Dessa forma, ao expor seus poemas nas revistas masculinas, o poeta parecia submetê-los ao erro mais de uma vez criticado em entrevistas concedidas na década de 1980: o aviltamento da literatura por meio da promessa de consumação do ato sexual.

O desacordo pode ser uma importante chave de leitura não só para os poemas veiculados em vida, mas sobretudo para alguns que viriam a público no livro preparado para a edição após a morte do autor. Ao escolher os textos a serem divulgados nas revistas masculinas, Carlos Drummond de Andrade adensou as contradições, como se registrasse a interseção parcial entre seus poemas e a pornografia para mais bem opor as duas formas de expressão da sexualidade. De fato, os versos selecionados compartilham uma das vias de atuação semiótica do gênero considerado menor pelo escritor: a mimese do coito ou de corpos em poses identificadas como próprias à prática sexual. Por outro lado, a elaboração mimética do sexo nos poemas se afasta radicalmente da fetichização da palavra realizada pela escrita pornográfica. Segundo Lucienne Frappier-Mazur (1999), a palavra obscena atua denotativamente, pois, caso privilegiasse o polissêmico ou o conotativo, poderia prejudicar a concentração sexual do consumidor. Nos poemas escolhidos por Drummond, a polissemia e o figurativo predominam. Em “A moça”, por exemplo, a região pubiana feminina e suas fendas se tornam “concha, berilo, esmeralda”, “porta hermética”, “pulcra rosa preta”, “máximo arcano”, “tríplice chave de urna”, “gruta invisível”, “nivea rosa preta”. Além disso, devido à escassez

afirmam: “Uma coisa é certa: seja pornografia ou erotismo, a característica essencial deste discurso é a sexualidade, e supõe-se que ele tenha uma certa capacidade afrodisíaca (ou ao menos pretenda tê-la), isto é, que excite os apetites ou paixões sexuais de seus ‘consumidores’” (Moraes & Lapeiz, 1984, p. 8).

das descrições, os textos publicados nas revistas masculinas pouco favoreciam a evocação mnemônica de representações corporais, importante estímulo erótico para o consumidor das obras pornô. A opacidade dos versos, decorrente da rica elaboração formal, também dificultaria o *trompe l'œil* que faz apagar o significante pelas imagens sexuais suscitadas. Com efeito, a estrutura clássica de um soneto como “Coito” ou de uma canção como “Amor – pois que é palavra essencial” exige tal atenção para os aspectos construtivos que fica barrado o efeito alucinatório da pornografia, isto é, a substituição da palavra sobre o corpo pelo corpo bastante palpável – o próprio ou o da parceira – em que o leitor busca escape para a excitação que o texto pornográfico pode fomentar, mas não saciar. Portanto, a veiculação dos versos em *Homem, Ele & Ela* e *Status* dificilmente reforçaria a promessa de gozo que sustenta em grande medida a venda de revistas do gênero.

Os três poemas evidenciam os dois principais procedimentos do erotismo drummondiano, sempre contraposto à linguagem pornográfica: de um lado, a opção pelo linguajar nobre e indireto em detrimento da linguagem crua e vulgar; de outro, a rica elaboração formal contra a suposta ausência de pesquisa estética na literatura contemporânea. O primeiro expediente é observado em grande número de textos conhecidos quando da publicação póstuma do livro. Em “A língua lambe”, os lábios são “pétalas vermelhas” da “rosa pluriaberta”, bela imagem para a vulva; o clitóris é “oculto botão”; o monte pubiano, “gruta cabeluda”. Em “Você meu mundo meu relógio de não marcar horas”, a vagina torna-se “túnel cova cova cova”. O púbis é figurado por meio de imagens florais em “Em teu crespo jardim, anêmonas castanhas”, “São flores ou são nálgas”, “No pequeno museu sentimental” e “A castidade com que abria as coxas”. O sêmen é “fruto em fogo”, “sumo cáldo”, “baba de delícias”, “líquida espuma do prazer” em “Mimosa boca errante”. O ânus, “a outra porta do prazer” no poema com esse título ou “dúlcida paragem” em “Quando desejos

outros é que falam". Substitui-se assim a metonímia, outrora predominante, pela metáfora. Aquela contribuíra em grande parte da obra de Drummond para enfatizar a intensidade do desejo barado, que levava mulheres intocadas a serem representadas por partes de seus corpos. Agora, quando a libido está quase sempre satisfeita, a figuração metafórica parece compensar o novo interdito vigente: no lugar da repressão e do isolamento que impediam o *gauche* de realizar seus anseios amorosos e sexuais, estão os limites à nomeação franca e clara do sexo, de que é um aspecto o expurgo dos palavrões. A substituição e a esquiva revelam-se, pois, o cerne da poética erótica drummondiana.

Esse fundamento vige mesmo quando o sexo deixa de ser velado por translações. A crueza é, então, evitada pelo vocabulário elevado adotado em quase todas as referências diretas às zonas erógenas: "falo", "pênis", "membro", "vulva", "púbis", "castanha clitorida", "ânus", "nalgas", "nádegas", "penumbra retal" passam a frequentar a pena do escritor. Às palavras elevadas, somam-se as populares – mas não chulas – "vara", "bunda" e "traseiro". Desvendamos, assim, uma variedade terminológica até então desconhecida na longa trajetória do erotismo drummondiano, que chamara a atenção de Mário de Andrade já em 1930. As ações descritas também são inovadoras na poética de Carlos Drummond de Andrade, que passa a abordar as mais diversas carícias e gestos sexuais: intercurso vaginal, felação, cunilíngua, intercurso anal, anilíngua, sessenta e nove vêm a frequentar a pena do escritor. Talvez decorram mesmo dessa diferença vocabular e temática alguns dos receios do escritor em relação ao desvendamento dos versos.

O possível choque decorrente dessa diferença é, não obstante, em grande medida reduzido devido à elaboração poética. A diversidade métrica e formal chama atenção: no volume, há sonetos, poemas em prosa, formas livres mas com versos regulares, versos livres em textos de dimensão variada, além de títulos que comprovam o aproveitamento espacial do papel. À diferença vo-

cabular em relação ao conjunto da obra contrapõe-se, pois, a reiteração das formas aprimoradas ao longo de décadas de exercício literário e de pesquisa estética.

“A língua lambe”, por exemplo, não só põe em prática os procedimentos drummondianos de representação do sexo como também reflete sobre os modos como o escritor busca mimetizar a volúpia. Composto majoritariamente por decassílabos heroicos, o texto inédito até a morte do escritor confirma o predomínio da representação metafórica do corpo, conforme expusemos acima. Além disso, neologismos – “lambilonga”, “lambilenta” e “lambente” – revelam o escavamento da linguagem quando da representação do sexo. O enriquecimento do léxico é complementado pelo trabalho com a camada expressiva dos sons: os versos tecem aliteraões e assonâncias para reproduzir o ritmo das carícias realizadas no sexo feminino. Desse modo, diferentemente das obras pornográficas, em que o significante costuma ser apagado em favor das imagens suscitadas a partir do texto, os versos drummondianos propiciam um prazer decorrente não só do conteúdo erótico, mas sobretudo da técnica. Eles também parecem assim atualizar um dos sentidos subjacentes ao poema: graças à ambiguidade do substantivo que protagoniza as ações descritas, a língua em ação é também o idioma a lavrar “certo oculto botão”, metáfora talvez não apenas orgânica mas imagem das camadas da linguagem veladas pela representação indireta privilegiada em *O amor natural*.

As considerações metapoéticas não são exclusivas de “A língua lambe”. Versos como os de “A língua francesa” pouco inscrevem o corpo e seus prazeres, preteridos pela reflexão acerca da literatura e da linguagem. A epígrafe desse poema parece convidar a uma leitura centrada na história literária: “*À marge de La Défense et Illustration de la Langue Française, de Joachim du Bellay, e De la Préexcellence du Langage Français, de Henri Estienne*”. Não fosse sua aposição no volume póstumo, o texto talvez propiciasse sobretudo a compreensão do desvendamento ali tematizado

como o registro do retorno à tradição greco-romana defendida por du Bellay e Estienne. A noite, do mesmo modo, poderia ser entendida como a escuridão em que estiveram alguns autores clássicos durante a Idade Média. A inserção dos versos em *O amor natural*, contudo, vem a iluminar a ironia presente em “A língua francesa”. Os versos estão à margem da tradição defendida pela Pléiade. Não à toa, são compostos em redondilhas menores e organizados em quadras, formas medievais rejeitadas pelos autores citados. Além disso, o texto propõe o retorno à paródia dos poemas didáticos feita por Ovídio e não às *Metamorfoses*, tornadas segundo Curtius espécie de “repositório moral” (1996, p. 51) por seu cunho alegórico. O poema de Carlos Drummond de Andrade defende, pois, o retorno a uma outra tradição clássica, a que permitia o desvelamento das diversas partes do corpo. Obscurecidas e censuradas pela vertente solar do classicismo, as aberturas orgânicas, “fina agudeza”, poderiam sair da noite a que haviam sido relegadas.

Sintomaticamente, o escritor latino retornaria em um texto que descreve o sexo anal: “Quando desejo outros é que falam”. Os versos acompanham o intercurso desde o desabrochar do desejo até a transformação do ânus em “dúlcida paragem” pelo “membro longo”. Os orifícios já não estão ocultos sob a noite. Tampouco está escondida a tradição retomada por Carlos Drummond de Andrade: “no âmago” da “dupla mulher”, descorrinam-se “melodias ovidianas”. Essa herança é assumida duplamente: na forma, composta por versos decassílabos heroicos, de extração clássica, e no tema a corroborar o germe de desordem no seio do classicismo.

“A outra porta do prazer” reapareceria em formas diversas. No poema com esse título, a polimetria modula a reflexão acerca do conhecimento propiciado pelas diferentes formas de amar. O conteúdo dos versos ecoa no trabalho por eles realizado: o de dar a conhecer a importância das partes do corpo “aonde não chega

a luz". Fazem-no, porém, de forma oblíqua, em um jogo de luminosidade e sombra mais denso do que o lido em "Quando desejos outros é que falam", o qual nomeia abertamente o ânus. Se em versão anterior do poema, remetida a Maria Lucia do Pazo Ferreira em 1985, o substantivo "ânus" aparece no título e duas vezes no corpo do texto, na edição póstuma o orifício é designado de forma indireta, "estreito átrio do cubículo".

O problema da referência franca às fendas do corpo é tema de um dos poemas de *O amor natural*: "Eu sofria quando ela me dizia". Os versos giram em torno de um "asqueroso monossílabo" nunca apresentado: "cu". Diferentemente dos outros dois centrados no ânus, o texto aborda o assunto a partir de um ponto de vista pessoal e ancorado em um contexto histórico definido. A narrativa se aviva pelo tom prosaico dos versos. Quando o puritanismo vitoriano imperava, o eu poético sofria com o desembaraço da mulher a pronunciar a "palavra impúblicável". O horror decorria do descumprimento do papel feminino pela amante, que se recusava a manter-se muda. Devido à ousadia, seu corpo se transfigurou aos olhos masculinos: os "lábios donzelos" simulavam a forma do ânus, a amada se vestia de fezes. O eu vivia um pesadelo saído de um "mundo anestesiado". Trinta anos depois, o tormento está encerrado. A "nudez conquistada" com a abertura dos costumes permite ao homem gozar com a amante a "volúpia do vocábulo". O tom eufórico assumido ao abordar o presente chega ao ápice na estrofe final: "o amor ganha o impacto dos fonemas certos" e o corpo já não transfigura um substantivo asqueroso. Ao contrário, a linguagem se torna um órgão erógeno – "a língua é falo, e verbo a vulva".

Sob um aspecto, porém, a lascívia da língua permanece contida. Apesar de os parceiros sexuais usufruírem a recém-proclamada liberdade do corpo e da linguagem sobre ele, o enunciatador do poema não avança sobre os "abismos lexicais", pois desconfia das vantagens de designar as aberturas orgânicas: "Canais

implícitos, adianta nomeá-los?”. As dúvidas parecem avançar sutilmente mesmo para a alegria experimentada pelos amantes, caracterizados como consumidores. Os versos atribuem, assim, aos parceiros sexuais uma mercantilização indesejada na literatura erótica pelo escritor, que não queria ver seus versos “explorados comercialmente como se faz com a literatura pornográfica corrente. ‘É o caso dos contos cheios de palavras gratuitas...’” (1980). Entre os amantes apresentados em “Eu sofria quando ela me dizia”, o súbito aparecimento da mercadoria será depois sobrepujado pela “face intemporal de Eros”, atingida pela “sagrada volúpia”. Os versos eróticos não terão, no entanto, a mesma sorte. Eles permanecerão tímidos acerca das aberturas orgânicas, talvez devido ao temor pelos ardis do comércio da literatura sobre o corpo.

CONCLUSÃO

A gênese de *O amor natural* é indissociável dos embates travados por Carlos Drummond de Andrade com a pornografia. A difusão do pornográfico para a poesia foi um dos motivos insistentemente declarados para que o escritor evitasse por anos a edição do livro. As sucessivas versões dos poemas parecem também delinear uma trajetória de contraposições da poética drummondiana aos traços reconhecidos pelo autor na pretensa “onda pornográfica” de seu tempo. Antipornógrafo, Drummond lega uma poesia erótica que quase sempre dispõe de feixes de palavras acerca do corpo sem nunca expô-lo diretamente. As espirais em torno do tema abordado tornam-se, assim, o motor de uma poética do prazer e da profusão decorrentes do ‘inter-dito’.

REFERÊNCIAS

- Arquivo Abgar Renault* (AMLB/ Fundação Casa de Rui Barbosa): Correspondência de Carlos Drummond de Andrade. Produção intelectual de terceiros (Carlos Drummond de Andrade).
- Arquivo Carlos Drummond de Andrade* (AMLB/ Fundação Casa de Rui Barbosa): Correspondência de Manuel Bandeira. Produção intelectual: cópia e xerox com emendas dos 40 poemas de *O amor natural*.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Fala o poeta. *Leia*, São Paulo, nº 82, ago. 1985^a, p. 22-23. Entrevista concedida a Cristina Serra.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. O poeta Drummond contra-ataca. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 abr. 1985b. Ilustrada, p. 44.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Drummond: o aprendizado pelo amor e outras poesias a caminho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 abr. 1985c. Caderno B, p. 1. Entrevista concedida a Beatriz Bonfim.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Drummond: a lição do poeta. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, ano II, n. 71, 26 fev. 1984a. Suplemento DN Cultura.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Um encontro de “Status” com gente muito importante. *Status*, São Paulo, n. 120, p. 120, jul. 1984b. Entrevista concedida a Gilberto Mansur.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Drummond: o poeta fala do

amor. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 set. 1984c. Entrevista concedida a Gilson Rebello.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Drummond: 'O verso é o meu sofá'". *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 160, out. 1982a. Entrevista concedida a Jorge de Aquino Filho.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "80 anos em flor". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 out. 1982b. Caderno B, p. 7. Entrevista concedida a João Máximo.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Cinquenta anos de poesia brasileira nas veias de Drummond. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 abr. 1980. Entrevista concedida a Cremilda Medina.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Americ, 1944.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Sobre a tradição em literatura". *A revista*, Belo Horizonte, 1925.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974.

ARCAND, Bernard. *Le jaguar et le tamanoir: anthropologie de la pornographie*. Montréal: Boréal, 1991.

BARBOSA, Rita de Cássia. *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Ática, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

CORREIA, Marlene de Castro. A poesia de Carlos Drummond: *topoi* modernistas. In: CORREIA, Marlene de Castro. *A poesia de dois Andrades (e outros temas)*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010, p. 7-54.

- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996.
- FERREIRA, Maria Lucia do Pazo. *O erotismo nos poemas inéditos de Carlos Drummond de Andrade*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1992.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne. "Verdade e palavra obscena na pornografia francesa do século XVIII". In: HUNT, Lynn. *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999, p. 217-238.
- FROTA, Lélia Coelho (org.). *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Prefácio e notas de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.
- KAC, Eduardo; TRINDADE, Caio Assis. *Antologia*. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.
- MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MIRANDA, Wander Melo; SAID, Roberto (orgs.). *Cyro & Drummond*. São Paulo: Globo, 2012.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Tradução de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra M. *O que é pornografia*. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985.
- MORAES NETO, Geneton. *Dossiê Drummond*. 2ª ed revista e ampliada. São Paulo: Globo, 2007.
- PAES, José Paulo. Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas. In:

PAES, José Paulo. *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 14-28.

PORTELLA, Eduardo. Vanguarda: radicalidade e/ou criatividade. *Tempo brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 26-27, jan.-mar. 1971, p. 80-84.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 108-144.

Sobre os autores:

ALEXANDRA MONTES é Graduada em Letras Português-Francês pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e Mestre em Análise do Discurso pela Sorbonne Paris IV, onde defendeu a dissertação *La Paratopie dans les écrits de Benjamin Péret sur la macumba et le candomblé*. É doutoranda em Estudos Lusófonos na Sorbonne-Nouvelle Paris 3 (CREPAL), desenvolvendo a tese *O bastidor, a carne e a morte: a prostituta no teatro de Nelson Rodrigues*. Ministrou aulas de português, literatura e cultura brasileira na Sorbonne Nouvelle Paris 3, na ISIT-Université Paris-Panthéon-Assas e na Université de Bourgogne. Atualmente, leciona português para executivos do setor financeiro de Londres. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0088-7329> E-mail: alexandramontes-fr@gmail.com

ANA RESENDE tem mestrado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e atualmente cursa o doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) com bolsa UERJ/CAPES. Tem interesse na literatura gótica finissecular, em *ghost-stories*, em narrativas de trauma e estudos da masculinidade, nos romances brasileiros, portugueses e norte-americanos da primeira metade do século 20, nas relações entre o modernismo e o ocultis-

mo, nas vanguardas artísticas, sobretudo, no expressionismo alemão, e na literatura do entreguerras. Traduziu Novalis, Friedrich Schiller, Virginia Woolf, Rachilde, Cristina Fernández Cubas, Shirley Jackson, Flannery O'Connor e Ambrose Bierce, e foi indicada ao Prêmio FNLIJ 2013 (Produção 2012), na categoria Tradução/Adaptação Jovem, com o livro *O azarão*, de Markus Zusak, publicado pela editora Bertrand Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1294-0740> E-mail: hoelterlein@gmail.com

ANTONIO K. VALO é Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela UNITAU - Universidade de Taubaté - SP. Técnico em Produção de Moda e Estilismo pelo Senac-Rio. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Desenvolve trabalho autônomo na área de design e moda. Editor-chefe da *O sexo da palavra*, editora focada em publicações em torno de gênero e sexualidade (2016 - dias atuais). ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-6704-7152> E-mail: kvaloantonio@gmail.com

DANIEL LIRA FERREIRA é professor de literatura do ensino privado no Rio de Janeiro. Estuda literatura pornográfica desde 2022, quando entrou no Mestrado em Letras (UERJ) pesquisando sobre o Jornal *Rio-Nu*, principalmente a coletânea *Contos Rápidos* (1914-1916). Ainda em 2022, se tornou especialista em Ensino de Línguas e Literaturas (UEPB) através dos contos *Beijo na Face* e *Os Amores de Kimbá*, de Conceição Evaristo – narrativas que abordam o hoererotismo preto. Em 2024, defendeu a dissertação *Pelas “zonas” da Belle Époque*, em que analisou registros de literatura pornográfica entre a massa popular leitora do início do século XX. Graduado em Letras Português (UEPB), costuma usar do discurso “vivendo pela e de literatura”, já que ela é a sua grande paixão desde o início da adolescência. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-5678-2517> E-mail: Danieluepb.2016@hotmail.com

ERIKA CARDOSO é Graduada em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), onde também concluiu mestrado e doutorado em História Social. Em 2023 iniciou estágio de pós-doutoramento na mesma instituição, onde desenvolve, com o apoio de uma bolsa Capes, pesquisa sobre as ligas de regeneração moral atuantes na França entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Durante o doutorado foi bolsista CAPES/Cofecub, realizando estágio doutoral na Université Paris-Est Marne-la-Vallée, na França (2016-2017), e atuou também como pesquisadora-bolsista da Fundação Biblioteca Nacional (2015). É pesquisadora vinculada ao Núcleo de Estudos Contemporâneos (NEC/UFF) e ao EUROPA: Núcleo de Estudos em História Moderna e Contemporânea, além de atuar como editora e colunista no site História da Ditadura. Desde o mestrado, vem dedicando suas pesquisas às representações sexuais e aos discursos morais que se constroem em torno delas, atuando principalmente nas áreas de História Contemporânea, da França e do Brasil. E-mail: erikacardoso.uff@gmail.com

FERNANDO CUROPOS é Professor Catedrático em Estudos Lusófonos na universidade *Sorbonne Nouvelle* e Diretor do *Centre de recherche sur les pays lusophones* – CREPAL, na França. Trabalha essencialmente sobre literatura portuguesa (séculos XIX-XXI), literatura licenciosa e cinema *queer* português. É autor de *António Nobre ou la crise du genre* (2009), *L'Émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)* (2016), *Queer(s) périphérique(s): représentation de l'homosexualité au Portugal (1974-2014)* (2016), *Lisbonne 1919-1939: des Années presque Folles* (2019) e de *Versos Fanchonos, Prosa Fressureira: Uma Antologia (1860-1910)* (2019). Tem vindo a reeditar obras licenciosas portuguesas na editora INDEX ebooks. E-mail: curoposfernando@yahoo.fr

IGOR MATEUS ALVES RODRIGUES é Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e graduado (bacharelado e licenciatura)

em Letras – Português/Alemão pela mesma instituição. Seu foco de pesquisa está na literatura contemporânea analisada sob perspectivas psicanalíticas e filosóficas. Em 2024, defendeu a dissertação *Cigarros e fezes: o absurdo na literatura contemporânea de Lourenço Mutarelli*. Além do trabalho reunido neste livro, seus estudos sobre a relação entre espaço literário e identidades marginalizadas também estão presentes no artigo “Nas sombras, a liberdade: a cidade à noite como espaço de corpos e práticas transgressoras”, publicado como capítulo do livro *Leitura: circulação, diálogos e linguagens – Comunicações* (2024). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1999-5875> E-mail: frankesteinshelper@gmail.com

LEONARDO MENDES é Doutor em Teoria Literária pela Universidade do Texas em Austin (EUA) e Professor Titular do Departamento de Letras da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e do Programa Prociência FAPERJ. É Membro dos grupos de pesquisa ARS (Arte, Realidade, Sociedade), Biblioteca Nacional/CNPq, e LABELLE (Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque), UERJ/FAPERJ. É organizador do livro *Figueiredo Pimentel, um polígrafo na Belle Époque* (São Paulo: Alameda, 2019) e autor de capítulos de livros e artigos em periódicos indexados da área. Seus interesses de pesquisa são a prosa de ficção luso-brasileira de 1870 a 1920, naturalismo literário em perspectiva transnacional, história do livro e literatura pornográfica. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8318-3759>. E-mail: leonardomendes@utexas.edu

LETTICIA BATISTA RODRIGUES LEITE é Doutora em História pela Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne/ANHIMA (*Anthropologie et histoire des mondes antiques*). Foi bolsista do Programa Doutorado Pleno no Exterior – CAPES. É Graduada em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), instituição na qual também realizou seu mestrado em História Cultural. Entre 2020 e 2024, atuou como Pesquisadora Colaboradora Plena

no Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília (UnB), instituição na qual começou a desenvolver sua pesquisa atual, cujo objetivo é localizar menções à Safo e/ou à ilha de Lesbos em artigos de imprensa e romances publicados no Rio de Janeiro de final do oitocentos à primeira metade do século XX. Tais investigações têm o intuito mais amplo de compreender por quais caminhos, para além do âmbito de circulação da cultura dita “erudita”, a poeta de Lesbos, seus cantos e sua *Nachleben* foram introduzidos e circularam no contexto brasileiro, sobretudo vinculados à temática do lesboerotismo. Atualmente é professora substituta no Departamento de História da Unesp – Câmpus de Assis. E-mail: letticiabrl@gmail.com

MARIANA QUADROS é Professora Titular do Departamento de Português e Literaturas do Colégio Pedro II. Estuda a obra de Carlos Drummond de Andrade desde 2009, quando foi assistente de pesquisa do Projeto Memória Drummond, em parceria entre a Fundação Banco do Brasil e a Fundação Casa de Rui Barbosa. Em 2014, no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, defendeu a tese “*Carlos Drummond de Andrade: nenhum canto radioso?*”, a respeito da poesia erótica drummondiana. Em 2025, iniciou estágio pós-doutoral no PPG em Letras Vernáculas/UFRJ, com projeto de edição da correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Rodrigo Mello Franco de Andrade. Integra o grupo Laboratório Parque: Pesquisa e Crítica de Poesia, para que contribui com pesquisas acerca da poesia moderna e contemporânea. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1653-3226>. E-mail: quadros.mariana@gmail.com

NATANAEL DUARTE DE AZEVEDO é Bolsista de Produtividade em Pesquisa (nível 2) do CNPq. Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. É professor adjunto da Unidade Acadêmica de Educação a Distância e Tecnologia, professor permanente do Programa de Pós-Graduação em História e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem na

Universidade Federal Rural de Pernambuco. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-1435-2923>. E-mail: natanael.azevedo@ufrpe.br

OCTAVIO PÁEZ GRANADOS é Doutor em Estudos Lusófonos e Mestre em Estudos Hispânicos (Universidade de Genebra), Mestre em Estudos Artísticos - Estudos Musicais /Musicologia (Universidade de Coimbra) e licenciado em Música Antiga - opção cravo (ESMAE - Politécnico do Porto). É investigador no Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (CECH) da Universidade de Coimbra e no *Centre Maurice Chalumeau en sciences des sexualités* (CMCSS) da Universidade de Genebra, instituição onde atualmente desenvolve um projeto de pesquisa intitulado “Les archives de Sodome: homoérotismes du baroque ibéro-américain”. As suas principais linhas de investigação centram-se no estudo das sexualidades e das masculinidades dissidentes no âmbito literário ibero-americano, com especial enfoque nos séculos XVI, XVII e XVIII. ORCID : <https://orcid.org/0009-0008-5476-8820> E-mail: ottavitopaez@yahoo.com.mx

THALES SANT'ANA FERREIRA MENDES é Mestre em Literatura Brasileira e Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente leciona Língua Portuguesa na rede municipal de Educação do Rio de Janeiro. Desde a graduação em Letras, pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), vem estudando manifestações da pornografia na literatura brasileira, com foco no período do século XIX e, ainda, na ficção naturalista. Além de trabalhos sobre o escritor Carvalho Júnior, que foi seu objeto de estudo no mestrado, publicou capítulos de livros e artigos em periódicos indexados da área, entre os quais, “O naturalismo como pornografia e a herança libertina em *O homem, A carne* e *O aborto*” (2023); e “*A carne*, de Júlio Ribeiro: *best-seller* naturalista, romance libertino e ‘livro para homens’” (2024), em coautoria com Leonardo Mendes. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2306-013X> E-mail: thales.sanfer@hotmail.com.

Alameda nas redes sociais:

Site: www.alamedaeditorial.com.br

[Facebook.com/alamedaeditorial](https://facebook.com/alamedaeditorial)

[Twitter.com/editoraalameda](https://twitter.com/editoraalameda)

[Instagram.com/editora_alameda](https://instagram.com/editora_alameda)

[Tiktok.com/@editora_alameda](https://tiktok.com/@editora_alameda)

Esta obra foi impressa em São Paulo no inverno de 2025. No texto foi utilizada a fonte ITC Stone Serif Std em corpo 11 e entrelinha de 16 pontos.