

**Viva la gracia!** A celebração do erotismo feminino nos versos de B. Lopes

Julio Cesar Coppola

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Doutor Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira

Rio de Janeiro  
Julho de 2012

*Viva la gracia!* A celebração do erotismo feminino nos versos de B. Lopes

Julio Cesar Coppola  
Orientador: Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Examinada por:

---

Presidente, Professor Doutor Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira - Orientador

---

Professora Doutora Rosa Maria de Carvalho Gens (UFRJ)

---

Professor Doutor Armando Ferreira Gens Filho (UERJ)

---

Professora Doutora Maria Lucia Guimarães de Faria (UFRJ) – suplente

---

Professor Doutora Angélica Maria Santos Soares (UFRJ) – suplente

Rio de Janeiro  
Julho de 2012

C785v COPPOLA, Julio Cesar. *Viva la gracia*: a celebração do erotismo feminino nos versos de B. Lopes/ Julio Cesar Coppola. Rio de Janeiro, 2012.  
107p.

Orientador: Prof. Doutor Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pós-graduação em Letras Vernáculas.

1. Poesia Erótica. 2. Literatura Brasileira. 3. B. Lopes.  
I. Gesteira, Sérgio Fuzeira Martagão. II. Título.

CDU 869.0(81)  
CDD 869.9103538

## RESUMO:

COPPOLA, Julio Cesar. **Viva la gracia: a celebração do erotismo feminino nos versos de B. Lopes**. Rio de Janeiro, 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2012, p. 107.

B. Lopes (Rio Bonito, 1859 – Rio de Janeiro, 1916) apresenta uma nota colorida e original na Belle Époque brasileira. Assimilando múltiplas tendências de sua época, do Realismo ao Simbolismo, e dando-lhes uma feição muito particular, colaborou em nossas letras com uma poesia bastante original, avessa a classificações estilísticas estanques. Com um olhar de sensível observador, produziu uma obra marcada por um apurado tom descritivo. Nessa obra, duas temáticas se destacam: uma rural, em que descreve os costumes do interior onde nasceu; outra, urbana, voltada para os variados perfis femininos, celebra o erotismo vivido de forma pública e ostensiva pelas mulheres que descreve. Com o suporte das teorias sobre o erotismo de Georges Bataille e Francesco Alberoni, este trabalho se propõe a analisar as imagens do erotismo em poemas de B. Lopes, principalmente no livro *Brasões*.

Palavras-chave: poesia, erotismo, B. Lopes

## ABSTRACT:

COPPOLA, Julio Cesar. ***Viva la gracia: a celebração do erotismo feminino nos versos de B. Lopes***. Rio de Janeiro, 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2012, p. 107.

B. Lopes (Rio Bonito, 1859 – Rio de Janeiro, 1916) presents an original and colorful note in the Brazilian Belle Époque. Incorporating multiple tendencies of that time, from Realism to Symbolism, and giving them a very particular aspect, he contributed for our literature with a very original poetry that fits no standard stylistic classifications. Presenting a sensible look, he produced works marked by an accurate descriptive tone. In such works, we can evidence two main themes: one bucolic, in which he describes the costumes of his country land, whose place he was born in. The other theme, urban, focus on the variety of women's personalities, it celebrates the way women expose their eroticism into society. Supported by Georges Bataille and Francesco Alberoni's theories about the eroticism, this study intends to analyze the images of eroticism in B. Lopes poems, especially from the book *Brasões*.

Key words: poetry, eroticism, B. Lopes

## DEDICATÓRIA

À minha esposa Luciana.

À minha filha Beatriz.

E à cidade de Rio Bonito.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor Sérgio Gesteira, orientador deste trabalho, pelas valiosas contribuições em todos os aspectos.

Aos professores que me acompanharam durante o percurso acadêmico por, desde a banca do concurso de seleção, acreditarem na viabilidade deste projeto e porque a eles devo minha formação em letras: Alcmeno Bastos, Anélia Pietrani, Antônio Carlos Secchin, Dau Bastos, Luiz Edmundo Bouças Coutinho e Rosa Gens.

À professora Ângela, que, ainda no curso de especialização, primeiro me incentivou a pesquisar a obra de B. Lopes.

Aos amigos de Boa Esperança, pelo apoio à pesquisa.

Aos meus pais e à minha irmã por sempre me apoiarem e por terem investido desde cedo na minha formação.

À minha esposa Luciana pelo amor, pelo carinho e pelo apoio irrestrito à realização do trabalho.

A Deus, fonte de ânimo e orientação.

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução</b> .....	9
1.1. A terra natal .....	9
1.2. A obra .....	11
1.3. Boêmia, dandismo e promoção pessoal .....	14
1.4. Fortuna crítica .....	19
<b>2. O erotismo</b> .....	27
2.1. O erotismo segundo Georges Bataille .....	31
2.2. O erotismo, segundo Francesco Alberoni .....	40
2.2.1. O erotismo feminino .....	42
2.2.2. O erotismo masculino .....	44
<b>3. O erotismo em B. Lopes</b> .....	49
3.1. Estímulos .....	54
3.2. O corpo .....	57
3.3. Cabelos .....	64
3.4. Perfumes .....	71
3.5. O ambiente .....	74
3.6. O vestuário .....	78
3.7. Erotismo e poder .....	83
3.8. Mulher fatal? .....	91
<b>4. Considerações finais</b> .....	101
<b>5. Referências</b> .....	105

## 1. Introdução (Breve biografia de B. Lopes e panorama geral de sua obra)

Por tratar-se de escritor que, na atualidade, não desfruta da atenção que os méritos de sua obra tenderiam a favorecer – que se pense, por exemplo, nas últimas edições do conjunto de sua poesia, datando ainda dos anos 40 –, julgamos oportuno iniciar este estudo com algumas considerações a respeito da vida e da obra de B. Lopes.

### 1.1 A terra natal

Certa vez, conforme Lacerda (1959, p.20), convidado a cantar a terra natal, B. Lopes escreveu o soneto abaixo, publicado em *Helenos*:

#### **Berço**

Recordo: um largo verde e uma igreja,inha,  
Um sino, um rio, um pontilhão e um carro  
De três juntas bovinas, que ia e vinha  
Rinchando alegre, carregando barro.

Havia a escola, que era azul e tinha  
Um mestre mau, de assustador pigarro...  
(Meu Deus! que é isto, que emoção a minha  
Quando estas coisas tão singelas narro?).

Seu Alexandre, um bom velhinho rico,  
Que hospedara a princesa; o tico-tico  
Que me acordava de manhã e a serra...

Com o seu nome de amor, Boa Esperança,  
Eis tudo quanto guardo na lembrança  
Da minha pobre e pequenina terra! (LOPES, 1945, p.47)

Foi na Boa Esperança descrita no soneto, atualmente o segundo distrito do município de Rio Bonito, no interior do estado do Rio de Janeiro, que nasceu, em 19 de janeiro de 1859, Bernardino da Costa Lopes. Ele viria a ser, adotando a assinatura de B. Lopes, um dos poetas de maior destaque no final do século XIX.

Cresceu entre fazendas e serras, que até hoje dominam a paisagem da região. Sobre sua mãe, Marciana da Costa Lopes, costureira, conta-se que

tinha acesso, por força da profissão, às diversas fazendas e casas da localidade. Mas não teria sido nessas fazendas que B. Lopes entrou em contato, pela primeira vez, com a nobreza nobiliárquica que depois viria a ocupar seus versos, já que não havia na região, apesar da riqueza que a agricultura gerava, nenhum portador de título dessa natureza. O que aconteceu nesse sentido foi a visita, em 12 de julho de 1868, da princesa Isabel e do Conde d'Eu, que, voltando de viagem ao norte fluminense, hospedaram-se em uma casa ainda hoje de pé, em frente ao “largo verde” (a praça principal) e à “igrejinha” de que fala o poema. Naquela ocasião a filha do imperador recebeu abrigo de um ilustre e rico morador da região, Alexandre Pereira dos Santos (1791-1876), o “bom velhinho rico” do soneto.

O pai, Antônio da Costa Lopes, teria sido o primeiro incentivador das letras do poeta, uma vez que, como primeiro escrivão do registro civil, era tido como um dos mais instruídos do lugar. Porém B. Lopes não teria longos anos de estudo. O “mestre mau de assustador pigarro” do soneto era, segundo Lacerda (1959, p. 42), o francês Gabriel Bernardes Prevost, professor de famílias eminentes da região (inclusive da família de Alberto de Oliveira, que morava em Palmital de Saquarema, localidade próxima a Boa Esperança) e foi o responsável pelos primeiros estudos de B. Lopes, aos quais ele não daria continuidade, pois, ainda adolescente, deixou Boa Esperança, que tanto material forneceria para seus versos, e foi viver em diferentes cidades do interior fluminense até fixar-se, definitivamente, na cidade do Rio de Janeiro, que começava a viver a efervescência cultural da nossa Belle Époque tropical.

Nessas mudanças trabalhou no comércio. Ao chegar ao Rio de Janeiro, conseguiu emprego na área administrativa dos correios, função que exerceu até quase o fim de sua vida.

## 1.2. A obra

B. Lopes chegou ao Rio de Janeiro em 1876 e em 1881, aos 22 anos, publicou seu primeiro livro de poemas, *Cromos*. Os poemas desse livro são sonetinhos de caráter descritivo, que combinam, de forma hábil e original, realismo na descrição de cenas rurais com muito lirismo. Essa combinação confere beleza e singeleza às situações do cotidiano. Como exemplo, reproduzimos um cromo abaixo.

### Cromo X

Conversam ambos na sala  
Juntos, sentados, em paz  
A moça, a rir quando fala  
Diz querer bem ao rapaz.

Replica o noivo a mirá-la:  
Dê-me um beijo, se és capaz.  
Grave, de luto e sem gala,  
Olha-os a mãe por detrás

E treme a luz, que não presta  
A sala, pobre e modesta,  
Quase que lôbrega está.

Boca aberta, mão no queixo,  
Em caprichoso desleixo,  
Dorme Nhonhô no sofá. (LOPES, 1945, p. 40)

Além da forma breve do soneto, combinada à redondilha maior, a habilidade na exploração da sonoridade dos vocábulos, com repetições fonéticas que geram sugestões sonoras, produzem um intenso lirismo.

Na primeira estrofe os vocábulos “conversam”, “ambos”, “juntos” e “sentados” encontram-se no mesmo campo semântico de junção, união e todos apresentam vogais nasais, o que acentua essa sugestão de união. No primeiro terceto, as palavras “treme”, “presta”, “pobre” e “lôbrega” apresentam encontros consonantais em que o segundo elemento é uma vibrante, sugerindo o tremer da luz. Na última estrofe, a sequência de fricativas em “queixo”, “caprichoso” e “desleixo” sugere o sono do personagem.

Esse tipo de composição, o sonetinho, tornou-se conhecido nacionalmente e abriu a B. Lopes as portas do nosso meio literário.

Depois dos *Cromos*, publicou mais nove livros: *Pizzicatos* (1886); *Dona Carmen*, com ilustrações de Gonzaga Duque (1894); *Brasões* (1895); *Sinhá-Flor* (1899); *Val de Lírios* (1900); *Helenos* (1901); *Patrício* (1904); *Lírio Consolador* (1904) e *Plumário* (1905). Em 1945 Andrade Muricy republicou, pela editora Zélio Valverde, todos os volumes (com exceção de *Lírio Consolador*) sob o título de *Obras Completas de B. Lopes*.

Abaixo, reproduzimos testemunhos e análises do sucesso dessas obras:

Luiz Edmundo (2003, p. 432), referindo-se aos primeiros anos do século XX, assim escreveu:

Olavo Bilac, Luís Murat, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, B. Lopes e Guimarães Passos são os poetas mais lidos e festejados. Os livros que imprimem, porém, não alcançam grandes tiragens: mil, dois mil, no máximo dois mil e quinhentos ou três mil exemplares.

Constate-se também, nesse relato, a dificuldade do mercado editorial da época, mesmo entre os autores mais famosos, o que faz de *Brasões*, como veremos mais adiante, um grande êxito.

Lacerda (1959, p. 46) informa sobre a influência de B. Lopes:

Houve tempo em que a influência de B. Lopes nas nossas esferas beletísticas foi tão acentuada, que proliferou no Rio – afirma um de seus admiradores – um verdadeiro enxame de beloceanos... E isso não foi só na Capital da República, mas de norte a sul do país se projetava o seu nome [...] No Rio Grande do Sul, saíram publicadas poesias de B. Lopes até em almanaques.

Nóbrega (1949, p. 34) também atesta o sucesso dos *Cromos*:

*Cromos* conquistou de assalto o gosto do público. Não havia sarau familiar ou festa colegial em que, ao som do piano, deixasse o programa de incluir alguns sonetinhos famosos, à luz do gás ou dos lampiões de querosene, que, ainda então, os fios elétricos não haviam chegado às zonas menos centrais da cidade.

E continuando, agora sobre o livro *Brasões*:

Essa popularidade explica o milagre de terem sido vendidos em quinze dias os dois mil exemplares da primeira tiragem de *Brasões*, caso excepcional, poucas vezes repetido até hoje, entre nós. A admiração pelo poeta alastrou-se pelo país inteiro, em verdadeira mania belo-peana. Surgiram os imitadores, confessos ou dissimulados: Jonas da Silva, Galdino de Castro, Ulisses Sarmiento, Luís Pistarini, Artur Lobo, Orlando Teixeira e outros menos conhecidos, como Luís Rosa, Armando Lopes, Luís Nóbrega e Alfredo Pimentel. (NÓBREGA, 1949, p. 34)

A respeito das obras publicadas por B. Lopes, temos esta análise de Armando Gens (2006, p. 179):

B. Lopes estreou no campo literário brasileiro com o livro *Cromos*, cuja primeira edição vem a lume em 1881. Tal foi o sucesso que aparece uma segunda edição corrigida em 1896 sob a chancela da Fauchon e impressa na Tipografia Leuzinger. Já o livro *Brasões*, publicado em 1895, pela mesma editora de seu primeiro livro, teve uma edição de 2000 exemplares que se esgotou em 15 dias. Tais exemplos deixam em evidência que as obras de B. Lopes constavam dos catálogos de importantes editoras como a Fauchon e a Laemmert pela qual, em 1900, saiu *Val de Lírios*. Considerando-se as barreiras que o autor nacional tinha de atravessar para ter um livro nas vitrines das livrarias da cidade do Rio de Janeiro, há que se reconhecer a posição privilegiada de B. Lopes no campo literário brasileiro e no sistema de produção para o grande público.

Franchetti (2007, p. 193) cita o seguinte exemplo:

Ao longo dos volumes de *O Pão da Padaria Espiritual*, publicado no Ceará em 1892 e em 1895-1896, encontram-se regularmente sonetinhos, imitados, no espírito e no estilo, dos *Cromos* de B. Lopes. Na primeira série, na coluna “Malacachetas”, assinada por Moacyr Jurema (pseudônimo de Antônio Sales); na segunda, na coluna “Chromos”, assinada por X. de Castro.

Foi também colaborador de diversos periódicos da época; alguns de vida curta como *Pierrot*, que circulou, semanalmente, entre seis de setembro de 1890 e primeiro de novembro do mesmo ano; outros mais influentes como *O País* e *Gazeta de Notícias*.

### 1.3. Boêmia, dandismo e promoção pessoal

Em 19 de setembro de 1916, um dia após a morte de B. Lopes, o jornal *O País* assim noticiou:

O Brasil, país imenso e novo, precisa produzir e progredir. Cada cidadão, pois, deve organizar a sua vida dentro de normas utilitárias e práticas.

O poeta boêmio é assim um tipo que aqui não pode mais existir. O último deles foi decerto esse pobre B. Lopes, ontem colhido pela morte.

E é de notar que o próprio B. Lopes, além de poeta integralmente boêmio, era Bernardino da Costa Lopes, funcionário aposentado dos Correios. (O PAÍS..., 1916, p. 5)

O texto demonstra um novo tipo de mentalidade, avesso aos desregramentos que caracterizaram mais de uma geração de poetas brasileiros. No entanto, na continuação da nota, não deixa de reconhecer o sucesso do poeta.

B. Lopes teve uma larga época brilhantíssima de intenso sucesso.

Com uma bela resistência conseguiu viver longos anos depois que se deixou empolgar por um intenso desregramento. Boêmio por temperamento, como pelas influências da época em que ascendeu e fulgiu, desapareceu com 57 anos feitos, pois o seu nascimento ocorreu na cidade fluminense de Rio Bonito em 19 de janeiro de 1859.

De há muito deixara ele de escrever e quase ninguém dele se lembrava. Os seus versos, com uma porção de qualidades magníficas, entre as quais avultavam a espontaneidade e a harmonia, faziam novos admiradores. (O PAÍS..., 1916, p. 5)

A nota continua, atribuindo ao alcoolismo a causa da morte de B. Lopes e cita o exemplo de um infeliz soneto escrito em louvor ao Marechal Hermes da Fonseca como sinal da gravidade do estado de saúde do poeta. Fala sobre os livros que publicou, reproduz o soneto “Velho muro”, de *Plumário*, e conclui, no último parágrafo, que “Se B. Lopes viveu e morreu como boêmio, e foi o último dos boêmios de seu tempo, não há dúvida que em torno do seu berço se reuniram as Musas. Ele nasceu poeta e como tal brilhantemente há de ficar”. (O PAÍS..., 1916, p. 5)

O trecho da notícia acima transcrito demonstra, entre outras informações, a boêmia de B. Lopes. Tal estilo de vida, porém, a partir do final do século XIX, encontrava-se em franco desprestígio, em parte devido à iniciativa de Machado de Assis de criar uma nova imagem do escritor com a fundação da Academia Brasileira de Letras, como nos informa Brito Broca (2004, p.40):

Por outro lado é impossível negar certa influência da Academia Brasileira de Letras no aburguesamento do escritor, entre nós, na primeira década do século XX. Sob o signo de Machado de Assis, a prova de compostura se tornara imprescindível para a admissão no novo grêmio, que desde o início se revestira de uma dignidade oficial incompatível com os desmandos da boêmia.

A atitude do poeta boêmio, que frequentava confeitarias, cafés e outros estabelecimentos do tipo, a despeito de seu progressivo abandono no cenário nacional, manteve-se em B. Lopes como gesto de inconformismo e resistência. A essa atitude vinha-se ainda somar a aparência exótica, com toques de dandismo, conforme a descrição abaixo:

Camisa azul, enorme laçaria de seda creme presa sob as pontas largas dum colarinho branco, calças de xadrez dançando nas pernas, polainas de brim, um para-sol de *foulard* amarelo, um chapéu de palha branco, e na lapela do jaquetão um buquê, verdadeiramente um bouquet. Nada menos de três cravos vermelhos e duas rosas tela de ouro. (NÓBREGA, 1949, p.13)

O comportamento boêmio e a vestimenta exótica podem ser interpretados como um desejo de se manter em evidência. O cenário da época, permeável à circulação de ideias liberais contidas nos discursos abolicionista e republicano, favorecia, até certo limite, a aceitação de camadas antes excluídas da sociedade brasileira. Segundo Armando Gens (2002, p. 11):

Tomando como vias de acesso a carreira literária, nela podem ingressar os excluídos socialmente, quer por fatores étnicos, quer por fatores econômicos. Tal ingresso se dá porque o campo literário, embora garantindo um lugar na sociedade, não mantém a mesma estrutura do campo social. Enquanto o campo literário, para seu

funcionamento, requisita uma dinâmica entre o lugar e o não-lugar, instaurando uma parotipia, o campo social caracteriza-se pela demarcação de lugares em territórios representados pelas instituições.

Assim, se B. Lopes foi um poeta de sucesso, precisou sempre, para além de méritos literários, traçar estratégias de promoção pessoal que lhe garantissem a participação em nossos meios de letras, como forma de superar uma sociedade que, em tese, o favorecia, mas na prática, continuava hostil a pessoas de sua condição social. Retomamos Armando Gens (2002, p. 13):

Em realidade suas roupas funcionavam como um sinal distintivo de uma sociedade em vias de transformação, mas cujos costumes e regras insistiam em permanecer antigos, por isso a indumentária de B. Lopes constitui-se em uma atitude carnavalizada, cujas causas residem na questão da identidade do poeta e do lugar que ele ocupa no corpo social. Réplica bufa e tropical de George Brummell, não lhe faltam a insolência, a rejeição ao mundo que o despreza, a repugnância ao convencional e a necessidade de se distinguir através da diferença e isolamento, como convém a um dândi.

B. Lopes representou assim, uma adesão completa (na poesia, comportamento e vestuário), radical – e tumultuada – à estética decadentista. No entanto, ele não esteve sozinho. Por motivações diversas, decerto, mas unidos por um ideal comum, um grupo de escritores composto por Oscar Rosas, Lima Campos, Emiliano Pernetá, Gonzaga Duque e Cruz e Souza, conhecido, segundo Carollo (1980) como o “grupo dos novos”, manifestaram igualmente sua adesão ao ideário decadentista, como forma tanto de marcar uma posição de dissidência com relação ao todo-poderoso Parnasianismo, como de reivindicar um lugar estético, como demonstra o trecho abaixo, retirado da revista *Tebaida*, de 1895, uma das publicações do grupo:

E se o Parnasianismo, por exemplo, é uma escola, ocupando-se apenas da forma laborada que assim sai das mãos dos poetas filiados a esse gênero, se o lirismo, a alma humana posta no verso, emparedada nessa prisão, obteve francamente esses foros de princípios e de regras girando eternamente em torno das mesmas sensações, dos mesmos sentimentos, por que razão negar ao Decadismo, teoria que escolhe a palavra, que lhe combina o

fenômeno de se fazer ouvir, a tal modo que faz dessa mesma junção de frases e de palavras uma verdadeira música na combinação de sons sugestivos, esse título de escola, isto é, agremiação de princípios e de normas numa determinada orientação do espírito?” (TEBAIDA..., 1895, p. 9)

Antônio Candido (1989), em *Os primeiros baudelairianos*, demonstra como alguns poetas brasileiros, nos anos 1870 e início dos anos 1880, adaptaram, no Brasil, as ideias de *As Flores do Mal*. Pois foi em Baudelaire que esse grupo de oposição encontrou sua maior referência. Embora os poetas analisados por Cândido sejam anteriores aos que acabamos de citar, o ensaio mostra que o Parnasianismo não foi unanimidade no Brasil.

Já em sua origem as ideias decadentistas foram utilizadas como instrumento de contestação. Os primeiros baudelairianos conduziram sua poesia no sentido de uma maior valorização da sexualidade, pois, conforme Candido (1989, p. 26) “como os de hoje, os jovens daquele tempo, no Brasil provinciano e atrasado, faziam ao sexo uma plataforma de libertação e combate, que se articulava à negação das instituições.” Assim, as ideias de Baudelaire chegaram ao Brasil sob o signo da rebeldia e oposição, o que permite ao crítico concluir que: “mais ou menos entre 1875 e 1885 houve no Brasil uma espécie de opção tácita e simbólica entre Baudelaire e Leconte de Lisle” (CANDIDO, 1989, p. 26)

Um estudo dos periódicos para os quais B. Lopes colaborou, como as revistas *Pierrot*, *Rio-Revista* e *Tebaida*, mostra-nos que o poeta se integrou a um grupo declaradamente baudelairiano, tornando-se, inclusive, um de seus líderes. Esse grupo, que depois viria a introduzir o Simbolismo no Brasil, fazia oposição à hegemonia parnasiana. Antes de publicar o manifesto simbolista, recebia influências, que chegavam de forma assistemática, do Decadentismo francês. Além da influência baudelairiana (os decadentistas se consideravam

seguidores de Baudelaire), uma das características dessa escola, que tem em *Às avessas*, de Huysmans, uma de suas principais expressões, é justamente o esteticismo levado ao extremo, ao ponto de falar-se em “culto do artifício”. Assumir essa escola foi a forma de dissidência que muitos poetas encontraram para marcar sua posição fora do Parnasianismo. Conforme Moretto (1989, p.15):

Tal movimento [o Decadentismo] é expresso claramente na revolta contra as escolas parnasiana e naturalista, contra o academismo poético e a “brutalidade” que, em nome do cientismo, se apossara da literatura narrativa. Neste ponto o Decadentismo se insere na linha do idealismo.

Um dos maiores símbolos dessa atitude de rebeldia, a boêmia, no entanto, custaria muito caro a B. Lopes. Males decorrentes do alcoolismo acabariam por interromper sua carreira e, segundo seus biógrafos, deteriorar sua saúde a ponto de levá-lo a falecer em 18 de setembro de 1916, sem poder resistir a uma tuberculose. O soneto abaixo, “Artista ébrio”, de *Helenos*, segundo as biografias consultadas, demonstra como o álcool minou a carreira e a saúde do poeta.

Se hoje o tragasse, em convulsões, o Vício  
Monstro infernal, magnético, profundo –  
Que do império à humildade, a todo mundo  
Abre a face voraz de um precipício;

Se hoje, imolado ao torpe sacrifício  
De Baco, o deus protervo e o deus imundo,  
Ele caísse, triste e moribundo,  
Na sarjeta, por último suplício;

Esses que o seu bambeante desalinho  
Grotresco tornam pelo burburinho  
Da assuada vil e do remoque acerbo,

Com que dor não veriam o ébrio artista!  
– Nos olhos baços expirante a vista,  
– Na boca, em ânsias, expirante o verbo! (LOPES, 1945, p.23)

## 1.4. Fortuna crítica

### Boêmia

Para as gentis e pálidas mulheres  
Desta áurea roda uma iguaria e um Chianti  
Traze, garçon, em salva rutilante,  
E o que em falernos de melhor tiveres.

Cantem taças e a prata dos talheres!  
Marion com o duque, Artur e Flora adiante...  
Enfim cada uma flor com seu amante!  
Laura, meu anjo, que licor preferes?

*Viva la gracia*<sup>1</sup>, Carmen... Sus, amigo,  
Não é Málaga vinho que se regre;  
Bebamos, Lúcia, deste Reno antigo.

Porém tudo isso é nada, com certeza...  
– Vou dizer a vocês um poema alegre –  
Mais lagostas e vinhos nesta mesa! (LOPES, 1945, pp. 20-21)

Se neste poema (de *Helenos*) há um eu lírico que aparece entre belas mulheres e seus cônjuges brasonados desfrutando ricas iguarias e finos vinhos e licores, a vida de B. Lopes corria no sentido oposto. Vivendo modestamente como funcionário dos correios, e dedicando-se a marcar presença na vida literária, sua realidade era bem mais difícil. Esse descompasso entre a vida simples e o estilo sofisticado presente em muitos poemas foi, durante muito tempo, a linha mestra a nortear a crítica literária.

Uma pequena fortuna crítica foi produzida sobre o poeta, composta por artigos publicados em jornais ou revistas; abordagens panorâmicas em

---

<sup>1</sup> A expressão *Viva la gracia* (que citamos no título deste trabalho) é um bordão utilizado por B. Lopes. Sobre ela, conta-nos Lacerda (1959, p. 127): “Estava a desprevenida Sinhá Flor bebericando, em companhia de amigas, quando entra B. Lopes ruidosamente, como era de seu costume, na confeitaria, àquela hora regorgitante de frequentadores, vestido com espalhafatosa indumentária: camisa azul, ampla gravata de seda creme que quase encobria a frente do colarinho branco pela grandeza de seu laço; calças de xadrez; guarda-sol amarelo; chapéu de palha claro...”

Aproximando-se da mesa onde se encontrava a sua musa, arranca da botoeira do seu jaquetão as flores que trazia e, tempestuosamente, sem aquilatar os resultados que poderiam advir desse seu irrefletido gesto, derrama-as sobre a cabeça da atônita mulher, que fica, pelo imprevisto do ato, de reflexos cômicos, sem saber que atitude tomar.

Em seguida ao escândalo que provocara, pois as senhoras se retiraram justamente revoltadas, dirige-se ao balcão e com o maior indiferentismo possível ao acontecido, como se tivesse praticado a coisa mais natural do mundo, pede um copo de vinho, que bebe num desafio aos assistentes, exclamando, vitoriosamente: *Viva la gracia!*”

compêndios de história da literatura brasileira; estudos introdutórios em antologias; dois estudos mais longos em que predomina o viés biográfico; e, ainda, alguns estudos acadêmicos.

Em artigo sobre B. Lopes, Franchetti (2007, p. 194) analisa, na formulação dessa síntese crítica, como à análise literária sobrepuseram-se juízos de valor biográficos e, principalmente, étnicos. Segundo o artigo, tais juízos tiveram, em determinado momento da nossa história, tanto poder de persuasão que acabaram por inviabilizar o que seria “uma apreciação rigorosa da qualidade propriamente literária de sua obra, bem como do lugar que ela ocupou na história da poesia brasileira”.

Este trecho, na conclusão do texto, resume a tese defendida por Franchetti (2007, p. 206):

Lidos os seus versos pela primeira vez por uma geração nova, sem os filtros das anedotas de sabor racista, sem os travos de um biografismo ingênuo ou mal intencionado [...] talvez seja possível às próximas gerações reconhecer o grande poeta que ele é, enterrando de vez a máscara de mulato metido a besta que a reação da época lhe colou ao rosto, que José Veríssimo cimentou e que, pelos vários motivos que fui relacionando, nunca a melhor crítica ou a melhor historiografia de meados deste século [o século XX] achou que valia a pena retirar.

Tomando esse artigo como referência, consideramos oportuno traçar também um breve percurso dessa fortuna crítica.

Os testemunhos reproduzidos no capítulo 1.2 demonstram que, enquanto vivo, B. Lopes gozou de certo prestígio em nossas letras. Fazia sucesso junto ao reduzido público leitor da época, que lhe comprava os livros. Tinha também a estima dos colegas que com ele compartilharam o gosto pelo Decadentismo e, posteriormente, o Simbolismo. Seus comportamentos boêmios, no entanto, fizeram-no motivo de chacota entre seus desafetos, como Emílio de Menezes. Esse mesmo comportamento teria sido a causa de não ter

sido convidado para a Academia Brasileira de Letras, já que, como vimos, Machado de Assis teria evitado que certos desregramentos pessoais pudessem comprometer a imagem de seriedade pretendida para o escritor em geral e para a casa que se organizava.

A maior parte da crítica, nesse primeiro momento, era-lhe favorável. João Ribeiro, por ocasião da publicação de *Sinhá Flor*, em 1899, assim escreveu:

Não sei que valor tenham as minhas palavras do ponto de vista da crítica. Mas presumo entender alguma coisa de versos e se é verdade que compreendo poesia no sentido em que a entendo, o sr. B. Lopes é um dos maiores poetas da nossa geração. Não compreendo como um artista do poder deste, por vezes, não seja compreendido na plenitude do seu valor. [...] É um poeta, digo, de grande valor e inspiração. Não conheço entre seus pares senão três já consagrados, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira e Olavo Bilac ao lados dos quais ele deverá ser classificado, no dia em que a meu ver, a crítica queira ser imparcial, e dar a cada um o lugar que lhe caiba pelo mérito próprio.<sup>2</sup>

Também Silvio Romero em 1904, reconheceu valor nos versos do poeta. Ele inclui B. Lopes entre os melhores de sua época, num trecho em que compara alguns autores do final do século XIX aos melhores românticos:

todos estes são ainda os mais valorosos poetas brasileiros: Olavo Bilac, Raimundo Correia, Teófilo Dias, Alberto de Oliveira, Luiz Murat, Bernardino Lopes, Múcio Teixeira, Emílio de Menezes e Cruz e Souza são dignos de formar com aqueles [os românticos a que se refere] a ronda brilhante de nossa poesia (ROMERO, 1949, p. 269)

Nas páginas que dedica exclusivamente a B. Lopes, o trecho abaixo ilustra bem o seu ponto de vista:

Tem atravessado duas fases e possui duas maneiras de poetar.

A primeira, mais espontânea e brilhante, pode-se filiar no parnasianismo e acha-se em *Cromos*, *Pizzicatos*, grande parte dos *Brasões*, e também em parte em *Dona Carmen* e *Sinhá Flor*. A segunda, que se distingue por certa feição de afetada religiosidade e pretendido misticismo, é que se costuma prender ao chamado

---

<sup>2</sup> Artigo de João Ribeiro, publicado na *Revista Brasileira*, em julho de 1899. Está reproduzido no suplemento literário do jornal *A manhã*, de 18 de outubro de 1942, na página 176, com o título de “Estudos de João Ribeiro sobre B. Lopes”.

simbolismo. Achamos preferível a primeira: porque nela melhor se apreciam as boas qualidades do poeta, que consistem no brilho da frase, na riqueza das imagens, na facilidade do verso e da rima. (ROMERO, 1949, pp. 306-307)

Nenhum desses dois críticos teria, no entanto, tanta força como José Veríssimo (1976). No ensaio intitulado “Alguns livros de 1895 a 1898”, o crítico dedica especial atenção a B. Lopes. Nas primeiras linhas de seu ensaio, assim faz a introdução de sua apreciação:

Poeta espontâneo, mas de curta inspiração, talento médio, mas natural, impressionista e sincero, o Sr. B Lopes está, de caso pensado, a despir-se de todas as suas qualidades próprias a falsificar seu gênio, por amor de não sei que teorias de decadência, que até agora em arte apenas nos deixaram a sensação do vazio. (VERÍSSIMO, 1976, p. 170)

Veríssimo condenava, na verdade, além da estética decadentista, em que ele não vê grandes contribuições para a literatura brasileira, a mudança de tom ocorrida de *Cromos* para os demais livros de B. Lopes. A mudança do lirismo dos primeiros poemas para os ambientes exóticos e requintados ao gosto decadentista. É esse juízo de valor que seria durante boa parte do século XX perpetuado e que foi em grande parte responsável pelo que Armando Gens (2006, p.185) chama um efeito semelhante ao “vagalumear”, ou seja, aparições esporádicas do poeta na crítica, em meio a grandes períodos de esquecimento. Examinamos mais detidamente a imagem composta por Veríssimo pelo fato de a ela ter sido dado peso determinante nas apreciações posteriores sobre o poeta.

Sobre a produção lírica dos *Cromos*, Veríssimo prossegue, colocando B. Lopes no mesmo patamar dos melhores românticos:

Como lírico, apesar de sua intenção contrária, o Sr. B. Lopes é um bem nacional; a sua inspiração vem das fontes mesmas do nosso lirismo, da modinha e dos descantes populares, de Casimiro de Abreu e do que na mesma nota há em Gonçalves Dias, em Álvares de Azevedo e nos românticos. (VERÍSSIMO, 1976, p. 170)

Porém quando aborda *Brasões*, a crítica muda de sentido:

não há no seu livro absolutamente nenhuma unidade nem de pensamento nem de estética. Crendo ser raro e distinto, arremeda apenas desajeitadamente Leconte de Lisle e Heredia, como em toda a porção de um preciosismo gongorista das três primeiras partes do livro. (VERÍSSIMO, 1976, p.170)

Se condena a “afetação” com que são tratados os temas do livro, com relação à forma Veríssimo também faz severas admoestações:

Vejamos a forma do Sr. B. Lopes. É mais guindada, mais rebuscada, ou antes, mais gongórica que distinta. A sua língua é incorreta, a sintaxe confusa e imprecisa, o vocabulário pobre, há palavras e frases como jalde, lirial e lírio, ruflo d’asas, flavo, papoula, opala e sobre todas oiro e seus derivados, que se repetem enfadonhamente, às vezes empregadas sem cabimento. [...] As liberdades que toma o poeta com a língua são fora de toda a regra. [...] Os verbos que lhe faltam fabrica-os desembaraçadamente. (VERÍSSIMO, 1976, pp.170-171)

No fim do ensaio, no entanto, acaba por transparecer o viés social que norteou a crítica. Veríssimo julga ter B. Lopes imitado o poeta português Conde de Monsaraz. A diferença é que este último era um “fidalgo e vivendo entre fidalgos” (VERÍSSIMO, 1976, p.171) ao passo que B. Lopes era limitado por sua origem e condição social, como fica evidente na conclusão do texto: “O preconceito de seguir novas correntes artísticas para as quais não o talhavam nem sua educação, nem o seu gênio deu este resultado” (VERÍSSIMO, 1976, p.173). Esse retrato tornou-se responsável pela progressiva desvalorização da obra de B. Lopes durante o século XX.

Roger Bastide (1943) publicou um estudo sobre a “poesia afro-brasileira” e incluiu B. Lopes como o poeta de uma situação sociológica. Bastide considerava a vida na cidade propícia a diferentes formas de ascensão social, sendo a literatura uma delas. B. Lopes está, para Bastide, dividido entre o homem Bernardino, o “homem de cor” (BASTIDE, 1943, p.132), que conduz ao cemitério sua mãe acompanhado por apenas oito pessoas, e o poeta B. Lopes,

que, em seus poemas, frequentava salões e chás das cinco. Se não podia, por força de sua origem e raça ter acesso real a um mundo aristocrático, tentava pelo menos, com seus versos, respirar um pouco desse ambiente:

Mas essa igualdade ele não pode conquistá-la senão pela inteligência [...] Agora que o trabalho do verso tem tal importância, a poesia torna-se uma espécie de concurso e o homem de cor a ele se candidata imediatamente, porque sabe que mesmo uma simples menção lhe abrirá as portas da boemia ou da aristocracia, dar-lhe-á a única volúpia que deseja, de brilhar num mesmo pé de igualdade num mundo em perpétua mobilidade e plenamente acessível. (BASTIDE, 1943, p.134)

Em *Sinhá Flor*, o poema “Graça”, ilustra, de certa forma, a teoria de Bastide:

Tão amada senhora esbelta e nobre,  
Radiante e alegre, como as rosas, que anda  
Perfumando-me versos e varanda.  
É a mais cheia de graça que o sol cobre.

Nem me lembro, beijando-a que sou pobre...  
Que a minha vida célere desanda  
Esqueço, ouvindo carinhosa e branda,  
Tão amada senhora esbelta e nobre.

Se, fresca e doce, estende-me de cima  
A mão de Alteza, que me eleva e anima,  
Nem me lembro, beijando-a que sou pobre!

Pois a que vai, como áurea flor normanda.  
Perfumando-me os versos e a varanda,  
É a mais cheia de graça que o sol cobre. (LOPES, 1945, pp. 83-84)

Se a análise de Bastide é relevante para situar o quadro em que se inscreve socialmente B. Lopes, é também verdadeiro que ela, assim como não se dedica a investigar mais detidamente aspectos formais da poesia, sozinha não dá conta da diversidade da obra do poeta. Mesmo quando trata de um mesmo tema, no nosso caso, o erotismo, B. Lopes adota perspectivas diversas e, se resvala frequentemente para o lugar comum, também apresenta momentos de extrema sensibilidade e originalidade.

Da mesma forma, lidos os versos de B. Lopes sob o prisma das ideias de Bataille, tal desejo de integração fixa raízes mais profundas, para além da inserção social. É, antes, o desejo de comunicação com o outro, que, em última análise, é a angústia da descontinuidade.

A leitura fundada na condição social e étnica teve reflexos nas biografias consultadas, um pouco menos na de Lacerda (1959) e mais acentuadamente na de Nóbrega (1949) e qualquer apreciação da obra de B. Lopes precisou sempre dar destaque a essa questão. Porém o destaque foi tanto que teve como consequência passar a análise dos versos para o segundo plano e assim formou-se uma lacuna no que diz respeito a um estudo puramente literário mais aprofundado.

No final do século XX, José Guilherme Merquior, sem deixar de abordar a questão étnica, introduz uma nova contribuição na crítica sobre o poeta. Merquior lê B. Lopes sob o viés da estética decadentista, o que explica, em grande parte, o tom de artificialismo e exotismo dessa linha de poemas. Associando o poeta a Baudelaire, Merquior (1996, p. 186) diz que B. Lopes “num desafio esteticista bem decadente – análogo, por certo lado ao evasãoismo do pequeno-burguês Huysmans – o boêmio do Catumbi dava o troco ao nosso *establishment* finissecular”, utilizando, para isso, “uma poesia erótica realista, que celebra Beatrizes mundanas, enfeitiçantes, mas nem por isso menos ironizáveis”.

Massaud Moisés (2001, p. 200) faz uma leitura análoga a de Merquior, pondo em destaque a questão do erotismo e da celebração da beleza feminina. Para o crítico:

Poeta finissecular que não cedeu ao vício degenerescente, B. Lopes não tem, como poeta, drama ou história. Sibarita, seus versos respiram um sensualismo otimista, juvenil, festivo, mesmo carnavalesco [...] fruto de experiências reais, se pensarmos em Sinhá Flor, inspirado na mameluca Adelaide Uchoa, pela qual se

apaixonou perdidamente. Sensualismo refinado, hiperestésico, voltado para a beleza das formas e cores tanto dos objetos como da mulher, o que explica o amor a ambientes europeus, bizarros, habitados por viscondessas, arquiduquesas, quando não orientais, com odaliscas e tudo. Esteticismo hedonista, de inflexão gongorizante, marcado pela volúpia plástica.

Pelas páginas de B. Lopes desfilam diferentes tipos de mulheres: a viscondessa, de que fala Moisés, mas também a tímida e a reprimida; a delicada; a ousada; a de personalidade forte; a morena sensual; a mulher fatal. Essa galeria de tipos femininos leva a Moisés a ver na mulher o assunto principal do poeta, por isso o crítico considera B. Lopes como um “esteta do verso e da beleza feminina” (MOISÉS, 2001, p. 2002).

Ambas as apreciações, de Merquior e Moisés, são panorâmicas. Elas constituem, para este trabalho, o ponto de partida que nos levou a investigar mais a fundo as representações do erotismo na obra de B. Lopes.

Nos últimos anos tem-se revisto B. Lopes e artigos acadêmicos têm surgido em diferentes universidades do país ou abordando diretamente seus poemas ou incluindo-os em antologias e estudos referentes ao estilo. Como exemplo, temos os que já citamos anteriormente, de Armando Gens e Paulo Franchetti, além da republicação de uma antologia recente, *B. Lopes: o poeta fidalgo*<sup>3</sup>, em 2010.

---

<sup>3</sup> A antologia a que nos referimos é LOPES, B. *O poeta fidalgo*. Org. Liane Areas. Niterói, RJ: Nitpress, 2010.

## 2. O erotismo

Pertencente ao domínio do privado, vivido às escondidas; oscilando entre o imoral e o socialmente aceitável; experiência subjetiva, sobre a qual muito se fala, em termos gerais, e quase sempre se cala o indivíduo – assim é o erotismo. Por um lado, desejo, por outro, proibição. Sondar seus domínios se torna, assim, tatear no escuro, onde as conclusões dependem do que não se vê nitidamente. Além disso, movemo-nos no livre mundo do prazer, que, forçado a submeter-se às leis da razão, contra elas se insurge aberta ou veladamente e se lhes escapa. Segundo Lucia Castelo Branco (1987, p.7):

Definir erotismo, traduzir e ordenar, de acordo com as leis da lógica e da razão, a linguagem cifrada de Eros, seria caminhar em direção oposta ao desejo, ao impulso erótico, que percorre a trajetória do silêncio, da fugacidade e do caos. O caráter incapturável do fenômeno erótico não cabe em definições precisas e cristalinas – os domínios de Eros são nebulosos e movediços.

Apesar de todos esses obstáculos, seguimos tentando entender o fenômeno, ou, ao menos, torná-lo mais livre das dúvidas e dos preconceitos que o envolvem.

O erotismo está entre as mais poderosas forças que movem o ser humano. Ao longo da história, tem sido submetido aos mais diferentes discursos: político, religioso, científico, jurídico, literário. Se é fonte de prazer e liberdade, é igualmente fonte de medo, culpa e dor. É preciso separar os discursos que levam a uma realização plena e saudável do erotismo dos que levam justamente ao oposto.

Jesus Antônio Durigan (1986), em *Erotismo e literatura* pensa de que formas o erotismo é representado na literatura. Para esse autor, a contínua especialização do saber em nossa sociedade vem dividindo essa questão em aspectos cada vez menores, o que, por um lado, implica uma perda da visão

de conjunto do fenômeno e, por outro, gera uma infinidade de definições. Além disso, o próprio conceito de texto erótico “se apresenta como uma representação que depende da época, dos valores, dos grupos sociais, das particularidades da cultura em que foi elaborada” (DURIGAN, 1986, p.7). De qualquer forma, a procura por informações sobre a sexualidade sempre esteve presente na história da humanidade e as fontes se multiplicam para preencher os anseios dos diferentes públicos a que se destinam.

Ainda há outros problemas. As fontes sobre o assunto costumam ser alvo de censura, muitas vezes institucionalizada. Em muitos espaços sociais, o discurso sobre o sexo limita-se a uma visão “científica”, que na verdade é apenas biológica. A indústria cultural tem na pornografia uma de suas maiores fontes de lucro. Multiplicam-se assim as formas de representação. Os limites entre erotismo e pornografia se tornam tênues, e a definição de uma literatura erótica, cada vez mais difícil.

Para Durigan, as formas de censura que cerceiam a representação do erotismo servem ao propósito de se manter a ordem produtiva do sistema capitalista, pois a desordem, caso atingisse um nível extremo, poderia pôr em risco a estabilidade necessária a esse sistema produtivo e ao poder de seus dirigentes. Todos esses fatores, em vez de contribuir para a construção de um conceito, ao contrário, favorecem a circulação de inúmeros preconceitos sobre o tema:

Assim sendo, sob esses pontos de vista, a representação erótica ocupa uma posição parasitária na nossa sociedade. As claras, o que verificamos é o seu atrelamento e subordinação aos valores morais, que controlam as representações a partir de determinados interesses bem localizados; aos econômicos, que censuram para preservar o “bom rendimento do trabalho”; e aos políticos, cerceando e punindo a fim de manter e preservar o sistema como um todo. (DURIGAN, 1986, p. 26)

Para Lucia Castello Branco, estaria aqui uma diferença fundamental entre erotismo e pornografia. A representação erótica é aquela que leva o homem a refletir sobre seus desejos, sobre sua experiência pessoal do erotismo e conduz a uma vivência cada vez mais plena da sexualidade. A pornografia, ao contrário, apenas reproduz as relações de poder na sociedade e as reforça (por exemplo, o homem apresenta-se, na maioria das produções da indústria pornográfica como o dominador; e a mulher, a submissa). Assim, a pornografia, condenada por um discurso oficial é tolerada num submundo para cumprir uma dupla função no capitalismo: a do lucro e a da manutenção da ordem vigente.

Ainda, como vimos anteriormente, a própria definição de erotismo é imprecisa. A segmentação do saber contribuiu para isso: a sexualidade foi cada vez mais compartimentada; estudada sob diferentes pontos de vista, classificada. Assim, trata-se de uma representação que assume formas variadas para um fenômeno escorregadio.

O erotismo é uma questão que pode ser abordada por múltiplos pontos de vista. Como afirma Marilena Chauí (1988, p.11), com a multiplicação dos estudos sobre a sexualidade, a partir do século XIX, “o termo sexo passa a ter um sentido muito alargado, especialmente quando os estudiosos passaram a distinguir e diferenciar entre necessidade (física, biológica), prazer (físico, psíquico) e desejo (imaginação, simbolização).” O erotismo em B. Lopes, encontra-se, sobretudo, no que se refere à expressão do desejo.

Do desejo, ou da impossibilidade de concretizá-lo confrontado às exigências da vida em sociedade, ocupam-se alguns dos mais importantes estudos sobre o erotismo. Da necessidade de se vigiar o impulso erótico surgem inúmeros discursos – científico, jurídico, religioso –, os quais, ao

contrário do que à primeira vista se poderia supor, não visam a negar o desejo, mas sim a subordiná-lo a certas normas sob as quais ele estaria sob controle. A literatura (e a arte em geral) integra esse conjunto de discursos, com a possibilidade de ratificá-los, ou, ao contrário, apresentar uma visão mais libertária sobre a sexualidade.

Como ponto de referência para nosso trabalho, tomemos o erotismo como todos os fatores envolvidos, desde o estímulo ao desejo sexual ou seu despertar, até a realização desse desejo, sua expressão e sua vivência. O erotismo aparece então, no texto, como elaboração discursiva dessas questões. Durigan acredita que o próprio erotismo já é em si uma representação, na medida em que se constitui num fato cultural (só o ser humano fez da reprodução um ato erótico) e assim o texto dessa natureza se apresenta como uma metáfora da sexualidade e não sua simples representação. Dessa forma, segundo sua definição, o texto erótico é um tecido de relações significativas que tem a finalidade de apresentar uma representação particular e singular da sexualidade.

Nesse capítulo apresentaremos diferentes visões do erotismo em estudos de Georges Bataille e Francesco Alberoni.

## 2.1 O erotismo segundo Georges Bataille

Bataille apresenta, na introdução da obra *O erotismo*, de forma geral, os pontos fundamentais de sua teoria. Segundo ele, a atividade sexual é comum aos homens e aos animais, mas só os seres humanos transformaram-na em atividade erótica, o que implica dizer que o erotismo, mais do que a pura atividade sexual, reveste-se de um caráter cultural. No erotismo há uma procura psicológica por algo que vai além da mera reprodução da espécie.

Embora o erotismo vá além da reprodução, é nesta, entretanto, que se encontra a chave da teoria de Bataille, a da *descontinuidade dos seres*. A reprodução humana não gera seres idênticos aos que se reproduziram, mas outros seres humanos, diferentes, cada um com suas particularidades. Cada um de nós é distinto; entre nós há uma descontinuidade, que Bataille descreve como um *abismo*. Somos seres descontínuos, vivemos, de certa forma, isoladamente e assim morreremos. Condenados a essa existência solitária, temos a *nostalgia da continuidade perdida*.

No erotismo há um instante de continuidade. Na reprodução sexuada, o espermatozóide e o óvulo, seres descontínuos, se unem e estabelecem uma continuidade que dará origem a um novo ser. Nesse momento Bataille identifica uma relação entre o erotismo e a morte: é só através da morte de seres descontínuos que se forma um novo ser, porém no processo dessa formação há um instante de continuidade. É a procura dessa continuidade perdida que comanda nos seres humanos as três formas de erotismo identificadas por Bataille: *o erotismo dos corpos*, *o erotismo dos corações* e *o erotismo sagrado*.

O erotismo é também revestido de um caráter de violência, de violação, de dissolução. Na violência da morte, encerramos nosso ciclo de seres

descontínuos. Na violação do ser dos parceiros, buscamos a continuidade perdida. A atividade sexual é uma fusão em que se misturam dois seres. Para isso precisa haver a dissolução de ambos, uma abertura de nosso ser para outro. Uma abertura de nosso estado de individualidades isoladas, de seres fechados, para seres predispostos a entregar-se à continuidade, unindo-se a outra individualidade. O ato erótico implica assim *uma destruição da estrutura do ser fechado*. Essa dissolução das formas constituídas atinge o indivíduo em sua vida social, regular, o que revela um caráter profundamente perturbador – e perigoso, de certo ponto de vista – do erotismo.

O desnudamento é um momento decisivo na atividade erótica. O revelar do corpo caracteriza uma passagem de um instante de descontinuidade para uma predisposição à continuidade, um estado de comunicação entre os corpos, que se revelam aos parceiros. Esse desnudamento gera o sentimento da obscenidade, que é a desordem que perturba os corpos em sua individualidade.

A paixão tem para os amantes um sentido de continuidade, na violação do isolamento individual. O ser amado nos aparece como um ser “pleno”, “ilimitado”. Mas, na verdade, esse estado é ilusório, uma vez que seremos devolvidos à descontinuidade. Assim a paixão irá conduzir antes a um estado de sofrimento, por ser um desejo de superação da descontinuidade por meio da fusão com o outro, mas que nossos limites não permitem.

Outra forma de busca da continuidade é o sacrifício religioso. Nele, o ser sacrificado é, através da morte, levado à continuidade. Os assistentes, ao participarem desse momento, participam também de um elemento que revela a morte do ser sacrificado, que é, segundo Bataille, citando historiadores da religião, uma das faces do sagrado. Outro lado do sacrifício é a superação da

descontinuidade por meio da separação de um objeto. Ao separar-nos de um objeto, que se identifica com a descontinuidade, em nome de uma espera por algo maior, experimentamos o sentimento de continuidade. É esse sentimento que caracteriza o erotismo sagrado.

Bataille afirma que a origem do erotismo humano está na passagem de nosso estado animal para o estado civilizado, o que se deu, a princípio, por meio do trabalho. Com o trabalho, vieram os interditos, primeiramente no que diz respeito aos mortos, mas é possível que também, na mesma época, tenha surgido algum ligado à atividade sexual. A passagem da animalidade para a civilização se dá através do trabalho, da consciência da morte e da sexualidade contida. É com essa sexualidade contida que nasce o erotismo. Na verdade, é na relação entre interdito e transgressão que se situa o erotismo. A transgressão suspende temporariamente o interdito, sem, no entanto, o anular, para dele retirar o seu prazer.

Com o trabalho, a humanidade construiu um mundo fundado sobre a razão e se afastou dos tempos de violência da animalidade. No entanto, há um fundo de violência que subsiste no ser humano. Essa violência Bataille define como um movimento do próprio universo, e do ser humano, que excede os limites da razão: a violência do desejo. O trabalho, para ser executado com sucesso, exigiu que essa violência fosse contida, refreada, organizada. Como o trabalho é a ocupação de uma coletividade, os interditos têm a função de opor-se aos movimentos desordenados do desejo e do excesso; e possibilitar a tal coletividade a realização do trabalho. Através dos interditos, o mundo do trabalho exclui a violência.

Os dois primeiros interditos teriam sido fundados um sobre a morte e o outro, sobre a função sexual.

Para Bataille, as primeiras sepulturas, surgidas, pela mesma época do trabalho, confirmam que já no início o homem teve consciência da morte: o corpo sem vida de um homem, representação da violência que seria o destino de todos, passou a receber um tratamento diferenciado de outros objetos inanimados, revelando uma atitude diferenciada perante a morte.

O homem percebeu que o trabalho lhe apresentava um movimento ordenado, em que o mundo se submetia aos seus esforços. Mas correspondia à morte uma desordem que o ultrapassava, que ele não podia compreender nem pôr no rol das coisas que o trabalho ordenava e que tornava sem sentido até mesmo o próprio trabalho. Mesmo que em certas circunstâncias a violência fosse permitida (como na guerra) e o interdito ligado à morte pudesse ser transgredido, tanto quanto foi preciso evitar os mortos (e enterrá-los) pelo horror que a morte causava, foi igualmente necessário estabelecer, dentro desse interdito, outro particular, ligado ao assassinato, como forma de evitar que os homens cometessem essa violência contra si próprios.

A atividade sexual é também uma violência que pode perturbar o trabalho. Porém os poucos registros históricos disponíveis sobre o início dessa atividade dificultam que se situe mais precisamente o momento em que surgiram os interditos a ela ligados, bem como quais seriam mais precisamente esses interditos. Mas Bataille encontra evidências desse interdito sexual motivado pelo trabalho no fato de que em todos os tempos e lugares o homem tem sido definido por uma conduta sexual que se submete a regras.

Um desses interditos, dentre os quais encontramos também as restrições ao sangue menstrual, considerado impuro, e ao parto, é o ligado ao incesto. Para Bataille esses interditos situam-se dentro de um conjunto maior, cuja origem inclui o horror às formas de violência que esses eventos

representam e cujo fim visa à organização da atividade sexual. Na proibição do incesto (que variou muito no tempo e no espaço, de acordo com inúmeras regras de definição de laços de parentesco), leis foram necessárias para distribuir as mulheres entre os homens e evitar que a comunidade perecesse. Assim, o interdito não respondeu a uma razão diretamente relacionada a violência sexual em si e sim a razões fora dela, secundárias.

Assim, os interditos fundamentais recaíram sobre dois campos: a morte e a reprodução. Reprodução (vida) e morte são, aparentemente, opostos, mas a teoria de Bataille vê em ambos afinidade.

Pois é somente com a morte que o ciclo da vida pode continuar. É preciso que, no movimento da vida, novos seres pereçam para que outros possam a vir ocupar o seu lugar. Nas palavras de Bataille (1987, p.41):

A sexualidade e a morte são apenas os momentos intensos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres, uma e outra tendo o sentido do desperdício ilimitado que a natureza executa contra o desejo de durar que é próprio de cada ser.

Mas não há interdito que não possa ser transgredido. Em alguns casos, inclusive, a transgressão é tolerada ou até mesmo recomendada, como no interdito ao assassinato, tolerado em alguns casos como a guerra (e recomendado na pena de morte). Isso revela o caráter irracional dos interditos, embora sejam eles oriundos da necessidade de se organizar a sociedade segundo a razão. O interdito se opõe muito mais à sensibilidade, ao horror que a violência desmedida nos causa.

Fruto de emoções opostas, transgressão e interdito caminham de mãos dadas. Sem o conhecimento (ou antes, o sentimento) do interdito não pode haver transgressão, mas sim uma volta à animalidade anterior. Quando as duas forças – a força do interdito e o desejo de transgredi-lo – atuam no

indivíduo, instala-se o conflito. O interdito intimida, mas a transgressão seduz pela fascinação. Aos domínios do interdito, Bataille chama o *mundo profano*, e aos domínios da transgressão, o *mundo sagrado*. A sociedade não é somente definida pelo trabalho, mas pelo equilíbrio entre esses dois mundos.

De forma análoga à guerra, o sacrifício é a suspensão do interdito do assassinato, no entanto, difere dela por seu caráter religioso. O sacrifício é um ato sagrado, na medida em que aos assistentes é revelada a passagem do estado descontínuo do ser ao contínuo. É a superação de seu estado de ser limitado pela passagem ao ilimitado, ao infinito. A contemplação da morte proporciona aos homens, por alguns instantes, essa experiência do ilimitado. Bataille distingue entre os sacrifícios humanos e de animais. O animal, ao não estar sujeito às mesmas regras dos interditos que surgiram para regular a vida social, tem algo de sagrado: ele nos remete à nossa animalidade anterior, ao excesso que não pode ser controlado. Dessa forma, o que morria simbolicamente não era um animal, mas um ser sagrado que não é limitado por interditos, cuja força e falta de regras está além dos limites a que os homens podem ir. Porém, conforme o homem foi-se distanciando de sua animalidade, o sacrifício do animal perdeu seu caráter angustiante e foi substituído pelo humano.

Para Bataille a vida é um movimento de criação e destruição, de reprodução e morte, de uma prodigalidade de recursos e de seu consumo. O homem é apenas uma parte desse movimento, ao qual assiste passivamente. A angústia desse movimento é parte do ser humano, bem como o desejo de superá-la. Assim, ao querer integrar-nos a esse processo, buscamos também o excesso, o perigo, aquilo que pode, em medidas diferentes para cada indivíduo, pôr nossa vida em risco.

Assim como o sacrifício é uma transgressão consentida ao interdito da morte, cujo objetivo é proporcionar um instante de continuidade, analogamente o ato erótico participa desse caráter sagrado. No ato sexual, para Bataille, há um desejo de superação da descontinuidade: a mulher perde, por um momento, aquilo que a tornava descontínua, isolada, fechada em si mesma, para se fundir com o outro. Assim as violências consentidas do sacrifício e do ato sexual respondem ao mesmo fim que é a “vontade de chegar ao secreto do ser”. (BATAILLE, 1987, p. 50)

Tanto o sacrifício como o ato sexual expõem a carne: no primeiro as vísceras expostas do animal revelando o excesso; no segundo, no jogo desordenado do contato sexual, os órgãos, levados ao descontrole, fogem por um instante das imposições da vida social. Entregar-se, pois, a esse movimento que instaura a desordem, é entregar-se aos excessos que o interdito se propõe a organizar. Assim, afirma Bataille: “a carne é o inimigo que nasce dos que são possuídos pelo interdito cristão”. (BATAILLE, 1987, p. 61)

O erotismo é um dos fatores que diferencia homens de animais, mas a sexualidade não pode ser estudada separada de seu lado animal, de suas funções fisiológicas, que são a base sobre a qual essa atividade ocorre. Vista por esse ângulo, a finalidade da reprodução é o crescimento. Não dos seres que se reproduzem, mas da espécie. À elevação das funções orgânicas motivada pela disposição para a reprodução Bataille chama de *pletora sexual*, um estado de perturbação dos órgãos. A *pletora* representa o estado de excesso. O excesso que leva, por consequência, à morte: no nascimento de um novo ser, anuncia-se a morte dos que o geraram.

No caso dos seres humanos, o desejo sexual não vem sempre associado à reprodução, mas ao desejo de continuidade, a um *sentimento de si*

descontínuo que se abre para um estado de comunicação e de *sentimento do outro*. Motivado por esse desejo de continuidade, ao estado de desejo sexual já corresponde uma ruptura do ser estabelecido, em direção ao outro. A ansiedade sexual é perturbadora do indivíduo na sua estabilidade. Mas o desejo sexual não pode ter livre curso entre os seres humanos; assim o excesso provocado pelo desejo precisa do consentimento da vontade para se concretizar. Há então um choque entre os desejos da carne e os anseios do espírito. Para que o movimento da carne possa ter livre curso nesse conflito é necessário que os anseios do espírito mesmo se calem, desapareçam por um instante.

O desejo sexual é fruto de um objeto do desejo. Esse objeto é o que criaria a ideia da possibilidade de supressão da descontinuidade, é o *objeto de fusão*. Esse objeto é percebido pelos sentidos e é pelos sentidos que se aguça o desejo. Sons, cores, imagens e odores emprestam a objetos características estimulantes. Objetos convertem-se em *objetos eróticos*, capazes de despertar o desejo, o movimento da carne.

À entrega sem limites a esse movimento desordenado da carne responde um interdito geral, que varia conforme a época e o lugar, mas que limita, em maior ou menor grau, tamanha liberdade sexual (sob o risco de perdermos nosso lado humano, ao nos entregarmos à animalidade desse desejo). Ao movimento natural do corpo corresponde uma barreira. E o fluxo da vida só pode continuar se essa barreira puder ser, por vezes, derrubada.

O caráter de proibição imposto pelo interdito empurra a atividade sexual para uma zona secreta, sobre a qual muitos evitam falar, e assim ela nos é dada a conhecer muitas vezes através de uma atmosfera de mistério. Eis o paradoxo: o interdito que permite o prazer é o mesmo que o condena, de modo

que, ainda que possa haver exceções, é na proibição que se experimenta o prazer. E não se pode experimentar o prazer sem o sentimento da proibição.

Esse caráter proibitivo do interdito acentua-se ainda mais na teologia cristã, de acordo com Bataille. Se a transgressão ritual ou organizada poderia ser uma forma de contato com o sagrado (o contínuo), na teologia cristã ela recebe outro valor. O cristianismo visou à superação da descontinuidade pela via do amor. Uma sociedade onde a violência seria suprimida por um sentimento de continuidade com o *divino* e com os outros homens, derrubando, assim, o abismo da descontinuidade que separa os seres. Nessa via, qualquer forma de excesso, de transgressão, mesmo a ritual, passou a ser condenada.

Em resumo, segundo Bataille, embora homens e animais tenham atividade sexual, somente os homens fizeram dela erótica. A busca erótica inclui a superação, ainda que momentânea, de uma vida descontínua, uma condição humana marcada pela solidão e o isolamento. Essa superação não se dá só no contato sexual, mas também no sacrifício e na morte, sendo esta última uma devolução definitiva do ser descontínuo à continuidade, ao ilimitado e infinito.

O desejo sexual é natural nos seres humanos, mas sua livre realização se choca com as imposições de uma sociedade organizada pelo trabalho e a razão. Essas imposições, no entanto, não são suficientes para sempre conter toda a força da violência, que subsiste em nós como herança biológica e universal. Assim, organizaram-se, em determinados momentos, situações em que a transgressão era permitida, regulada e organizada. É o tempo de plantar (tempo do trabalho, do interdito) e o tempo de colher (tempo da festa, da transgressão).

Por isso, assim como a morte também se choca com o interdito de não matar, o desejo é submetido a um interdito sexual que tem como fim último assegurar a sobrevivência da civilização. Submetida a esse interdito, a atividade sexual humana – o erotismo – se desenvolve sob duplo aspecto da proibição e do prazer. Busca natural do ser humano pela superação de seu estado de isolamento, prazer dos sentidos, seu resultado não pode ser vivenciado sem que haja em nós o sentimento do interdito e da transgressão.

## **2.2. O erotismo, segundo Francesco Alberoni**

Francesco Alberoni, em sua obra *O erotismo*, analisa as diferenças entre como homens e mulheres vivem a sexualidade; o que produz o desejo em cada sexo e como cada um deles o estimula e o vivencia.

Os capítulos em que o teórico discorre sobre essas diferentes formas de erotismo recebem o nome, respectivamente, de “O sonho da mulher” e “O sonho do homem”, o que sugere uma situação ideal, que, na prática, pode-se realizar não exatamente como o descrito, mas converge para tais modelos de comportamento.

Para ele, o erotismo apresenta-se de forma diferente para homens e mulheres. O erotismo masculino é mais visual e direcionado às partes genitais; o feminino engloba um conjunto maior de sensações e estímulos; ele é “mais tátil, muscular, auditivo, mais ligado aos odores, à pele, ao contato” (ALBERONI, 1986, p. 10), daí o valor dado pelas mulheres às roupas e acessórios, aos cosméticos e perfumes.

Essa diferença entre homens e mulheres gera expectativas desencontradas de um sexo com relação ao outro; espera-se que o outro viva

o erotismo da mesma forma como eu o sinto. Dessa forma, além da diferença, o erotismo também é marcado pelo equívoco e pela contradição.

Bataille aponta que, embora uma mulher possa sentir desejo por um homem, via de regra é ela quem se oferece como objeto de desejo para o sexo masculino, é ela que se dispõe a ser seduzida. Alberoni tributa a papéis sociais historicamente estabelecidos essa passividade da mulher, admite que ela sofrerá mudanças com a autonomia crescente do sexo feminino na sociedade de hoje, e um novo tipo de relação surgirá na síntese entre o antigo e o novo, mas não suprimirá totalmente as diferenças entre os sexos, como em algum momento se possa ter pretendido.

Para o homem, o momento mais importante do encontro amoroso é o êxtase final, depois do qual ele se sente realizado e pode terminar por ali mesmo o enlace. Após esse final, há, em geral, um declínio do interesse pela mulher. Ela, ao contrário, frustra-se com esse brusco desinteresse. Gostaria de prolongar a corte, o processo de sedução, tudo o que acontecia antes do encontro. Ela tem a necessidade de sentir-se amada e cortejada. Esse fato evidencia a tese de Alberoni: “Estamos diante de uma estrutura temporal, diversa nos dois sexos. Há uma preferência profunda feminina pelo contínuo e uma preferência profunda do masculino pelo descontínuo” (ALBERONI, 1986, p.10).

Para Alberoni, o homem valoriza mais a intensidade do encontro erótico que a sua duração ou prolongamento. Apesar de seu *erotismo descontínuo*, experimenta, no encontro erótico, o instante de eternidade (a continuidade perdida de Bataille). É um instante, fora do tempo, em que se tem o sentimento do eterno, como numa experiência mística, na qual o contato com a divindade tem o poder de fazer-nos crer superar os limites da finitude. A mulher, ao

contrário, experimenta a continuidade na permanência do desejo, no amor que recebe.

### **2.2.1. O erotismo feminino**

Os odores, perfumes, sons e estímulos táteis apresentam uma carga erótica que se relaciona com o desejo feminino de continuidade. Os estímulos sensoriais são, para a mulher, ao mesmo tempo instrumento de sedução, de provocação do desejo e de prolongamento das sensações eróticas. É o reviver contínuo dessas sensações. Assim, também os objetos da casa têm seu fascínio. São acessórios de sedução, cuja função é garantir o prolongamento, a continuidade da relação. O ambiente apropriado favorece a permanência do interesse.

Também o poder representa para as mulheres um estímulo erótico que se associa ao desejo de continuidade. O líder representa o arquétipo da masculinidade. É a *fera*, figura que, apesar da violência que suscita, também é responsável pela segurança, pela proteção da comunidade. Ou seja, pela continuidade da comunidade. Estar próxima ao líder é ainda uma forma de participar do centro de decisões de uma sociedade. Mas é um tipo de estímulo que tende a desaparecer, embora não rapidamente, na medida em que as mulheres, hoje, podem ocupar esses postos de decisão, ou ser, elas próprias, as responsáveis pela segurança da sociedade.

A mulher vê também nos sinais do interesse do homem uma continuidade. Assim, tanto mais se sentirá amada quanto mais o homem manifestar, por meio de palavras de carinho ou outros momentos de atenção, sua contínua ligação com a amada. Quando acontece o oposto e o homem não

manifesta os sinais esperados, o resultado pode ser um sentimento de frustração, de vazio.

A sedução feminina tem como fim último não o despertar do desejo sexual somente, mas a continuidade do relacionamento amoroso. A sedução deve não apenas despertar o desejo, mas mantê-lo. Por isso ela é um processo, com estímulos, sugestões e ambiguidades, revelações e ocultamentos, idas e vindas, convites e recusas. A insistência do homem frente às recusas é uma prova de seu interesse real na mulher e não num encontro sexual somente.

Além disso, entregar-se prontamente não garantiria uma relação duradoura. Num exemplo extremo, se para um homem o fim último da corte é o ato sexual, furtar-se a esse ato, recusar-se enquanto puder é uma das formas femininas mais eficazes de garantir a duração do desejo. A recusa pode ser, então, altamente sedutora. “Se quer continuar a ser amada por ele, amada para sempre, deverá afastar-se definitivamente, para que ele jamais possa tê-la.” (ALBERONI, 1986, p. 34)

Para Bataille a violência do erotismo, a violação do ser do parceiro, numa desintegração dos corpos, dos sujeitos estabelecidos que se tornam um só, gerando estado de comunicação entre os corpos, leva ao instante de continuidade. Alberoni crê que “o erotismo não é anulação total, perda de identidade, fragmentação sem fim” (ALBERONI, 1986, p. 25). Admite, no entanto, um desejo de comunicação por meio do corpo, no que diz respeito ao erotismo feminino:

O primeiro passo da mulher na direção do homem é o desejo irresistível de refugiar-se em seus braços. A queda das barreiras psicológicas e físicas levantadas pela mulher depende da maneira como o homem a abraça. Pelo abraço, ela percebe se aceitará seu corpo nu a qualquer momento, não apenas durante o relacionamento sexual. Durante o relacionamento sexual é mais fácil aceitá-lo. O

corpo do homem torna-se mais macio, torna-se forte e flexível, leve, modificado favoravelmente com as sensações, com as emoções. É possível comunicar-se com a psique através da pele. É penetrável pelo corpo feminino. É um paradoxo, porque a mulher tem medo dele e, ao mesmo tempo, quer penetrá-lo intensamente com as emoções. Como se ele se tivesse tornado um corpo fluido (ALBERONI, 1986, p. 44).

Se no erotismo feminino o prazer sexual aparece como resultado do amor, com sua generosidade, doação e altruísmo, o erotismo masculino, segundo Alberoni é “anseio egoístico de gozo” (ALBERONI, 1986, p. 49). Quando um homem busca por um objeto de desejo obsessivamente é socialmente visto como fraco, degenerado, ou dissoluto, visto que não respeita regras, acordos, contratos. Essa busca é, por isso, vivida muitas vezes fora das instituições, marginalizada. Se o erotismo feminino se esforça por realizar-se dentro dos limites da vida em comum, o oposto se verifica com o masculino, avesso aos compromissos, à estabilidade, à continuidade. É um *erotismo descontínuo*.

### **2.2.2. O erotismo masculino**

Para o homem, o erotismo é vivido sob o signo da aventura, um anseio de liberdade que se choca com as imposições da vida social. Os deveres conjugais, familiares, com os compromissos por eles implicados, constituem uma fonte de conflitos para o homem, que se divide entre esses papéis sociais e o desejo de dar livre curso a seu impulso erótico. Para o homem, o encontro sexual é um momento fora do tempo: “o tempo como justaposição de instantes separados, sem ligações um com o outro, é o oposto do tempo da moral e da lei” (ALBERONI, 1986, p. 52)

Junto a sua “amada” (não é preciso, para o homem, que haja necessariamente amor, para haver ato sexual apenas basta que ambos

estejam de acordo e dispostos a realizá-lo), ele encontra refúgio para suas angústias e seus problemas. Esse intervalo, fora do tempo, é chamado por Alberoni de *intermezzo luminoso*: “o tempo passado com o amante deve ser um tempo livre de toda e qualquer preocupação, extraordinário. O tempo da felicidade, o tempo da paz. Um tempo separado, recortado do cotidiano” (ALBERONI, 1986, p. 54).

Ao homem agrada o jogo da sedução, da conquista. Para o homem é importante exercer o seu direito de desejar, tanto quanto para a mulher é importante saber-se desejada, sedutora. Mas enquanto a mulher seduz pensando na continuidade da relação, para o homem, o fim último da sedução pode ser o ato sexual. Em sua interpretação mais comum, se a mulher lhe concede a sexualidade está, na verdade, entregando-se de corpo e alma. Assim, o ato sexual é visto para o homem como a conquista de uma totalidade, de uma fusão. Mas o ato sexual pode não ter o mesmo sentido para a mulher que é capaz de não abrir sua intimidade de uma só vez, mas revelar-se em etapas, de maneira gradualmente mais aprofundada, de acordo como o merecimento do homem. Para ela, a fusão está ligada a mais fatores.

No processo de sedução as roupas têm papel decisivo. São elas que escondem o corpo feminino ou o mostram, simbolizando um fechamento ou uma abertura. As roupas têm sempre, segundo Alberoni, o sentido de convite e obstáculo. Além disso, quanto mais a mulher investe em seu vestuário, maior o desafio que se apresenta ao homem. Como se a mulher estivesse permitindo uma abertura, mas restrita a poucos. “Além disso, na fantasia erótica masculina, as roupas, quanto mais elegantes, refinadas, finas e femininas, mais simbolizam uma diferença, uma distância, um obstáculo, um teste” (ALBERONI, 1986, p. 59).

O jogo da sedução faz parte das relações entre homens e mulheres. Como para o homem, a mulher que acede sexualmente está também concedendo acesso à sua intimidade, ele se confunde se a permissão se dá muito facilmente. Ele desconfia que a entrega possa não ser consequência do amor da mulher por ele, mas de outros interesses. Também se a mulher se faz sujeito do processo de sedução, em vez de alvo do desejo, o homem pode se sentir confuso, habituado a exercer o papel ativo no processo de sedução.

Dialogando com Bataille, Alberoni concorda que o caráter imoral do erotismo é sua inserção na vida social com seus códigos: a submissão a regras de um mundo organizado pelo trabalho e pela razão. Mas discorda que no erotismo haja violação, vontade de se anular. Ele atribui a essa posição de Bataille uma característica típica do erotismo masculino, apenas. Para Alberoni, o erotismo será sempre de duas naturezas distintas, uma masculina, outra feminina.

Ao contrário da mulher, que erotiza todo seu corpo, o homem tem necessidade absoluta do ato sexual. Segundo Alberoni, “Nenhuma forma de erotismo cutâneo, muscular, sinestésico, nenhum tipo de intimidade amorosa, nenhum carinho tipo maternal é capaz de diminuir-lhe a urgência” (ALBERONI, 1986, p. 75). Ou seja, o erotismo feminino encontra mais formas de manifestação que o masculino. A mulher, se não encontra um homem que a agrade, não sente a mesma dificuldade do homem em abster-se de sexo. No homem, o ato sexual será recordado de forma fragmentária, isolando seus melhores momentos, somente no que ele teve de melhor.

Alberoni conclui seu estudo afirmando que o verdadeiro erotismo só é possível quando há empatia: cada sexo consegue entender as necessidades e fantasias do outro e tenta supri-las. Nesse ponto, a revolução sexual dos anos

1960 foi um divisor no relacionamento entre homens e mulheres. Antes, cada um exercia papéis sociais bem diferentes e bem rígidos que os impediam de verdadeiramente compreender o outro. O feminismo desempenhou um papel fundamental nesse processo. A busca por igualdade de direitos levou a sociedade a repensar os papéis de cada sexo. Homens e mulheres passaram, a partir de então a se conhecerem melhor.

Em síntese, Alberoni acredita que homens e mulheres vivem o erotismo de diferentes formas e somente quando ambos entenderem o descompasso que tais diferenças causam poderão minimizá-lo ou compensá-lo, conduzindo assim a um ponto em que ambos poderão viver de forma plena seus desejos.

Há entre as teorias de Bataille a Alberoni pontos de convergência e outros de discordância. Bataille procurou analisar, colocando-se numa perspectiva histórica, as motivações internas do ser humano que conduziam ao desejo sexual (o instante de continuidade que possa aliviar nossa condição humana de solidão e isolamento) e como a civilização fez do erotismo um ato duplamente físico e cultural, sujeito às regras de um mundo que se pretende organizado pela razão e pelo trabalho.

Já a análise de Alberoni apresenta uma perspectiva mais sincrônica, e recorre a exemplos do cotidiano, da literatura ou do cinema para sustentar sua tese do erotismo feminino e masculino. O trabalho de Alberoni, embora não investigue as causas do erotismo com a mesma profundidade de Bataille, fornece-nos material para entender como cada sexo expressa o erotismo e como o vive. Quais são os sinais do erotismo. Que estímulos eróticos homens e mulheres emitem e quais os atraem. De que formas o erotismo se manifesta concretamente ou com que objetivos é realizado o processo de sedução.

Assim, embora haja perspectivas divergentes em alguns pontos, as duas teorias podem servir instrumental teórico, cada uma em sua especificidade, à análise do erotismo nos textos que nos propomos a considerar.

### 3. O erotismo em B. Lopes

Nossa análise do erotismo nos poemas de B. Lopes concentra-se num dos temas recorrentes, que é também um dos dois pontos altos de sua poesia: a descrição de perfis femininos (o outro ponto é a descrição dos costumes do interior). Embora possamos encontrar esses perfis dispersos em todos os seus livros, é em *Brasões* que há o maior número deles, dentro da perspectiva decadentista, entre cujas marcas estão o estetismo e o culto do artifício.

Desse modo, nosso corpus compõe-se, além dos poemas citados nos capítulos anteriores, de dezesseis perfis femininos selecionados entre os poemas de *Brasões* e oito de outros livros, sendo um de *Plumário*, dois de *Sinhá Flor* e cinco de *Helenos*<sup>4</sup>.

Vinte e três desses perfis são apresentados em sonetos e o vigésimo quarto em um poema mais longo, “Insolência da carne”, de treze quartetos. Tanto nos sonetos como nesse último poema, o verso é decassílabo. Formalmente não diferem muito do padrão da época. No entanto, na concepção de erotismo – um erotismo colorido, ardente, febril – distanciam-se da pretendida impassibilidade parnasiana, alinhando seu autor a seus pares decadentistas.

Nossa análise constitui-se de um levantamento das imagens ligadas ao erotismo nos poemas selecionados. Sistematizadas essas imagens, a comparação entre elas nos permitiu, com o suporte das teorias de Bataille e Alberoni, indicar de que formas as mulheres de B. Lopes manifestam a concepção de erotismo do autor.

---

<sup>4</sup> Na segunda edição de *Cromos*, de 1896, sob o título de “Figuras” foram acrescentados 21 perfis femininos. Como esses poemas apresentam a forma do sonetinho, não foram incluídos na análise.

Dentre os poemas do corpus é possível fazer uma primeira separação de acordo com certas características temáticas. Assim temos:

Perfis femininos em que a mulher é descrita com uma alta carga de sensualidade. Em *Brasões*: “Magnífica”, “Mameluca”, “Aleluia, Aleluia”, “Excelsior”, “Bacante”, “A Condessa”, “A Cubana”, “Sangrina”, “Olga”. Em *Helenos*: “Ela” e “Victrix”. Em *Sinhá Flor*: “Gesto”.

Perfis femininos em que a beleza é mais suave, menos agressiva e sensual. Em *Brasões*: “Sua Alteza”, “Délia”, “Grisette” e “Gaulesa”. Em *Sinhá Flor*: “Turrís Davídica”. Em *Helenos*: “Flor do Danúbio”. Nesses poemas e nos do primeiro grupo, o tom é descritivo, com as características de cada perfil postas em evidência.

E um último grupo, composto por seis poemas em que o erotismo feminino é, a princípio, responsabilizado como causa da queda do homem: Em *Brasões*: “Amórfala”, “Insolência da carne” e “Italiano”. Em *Helenos*: “Flor carnívora” e “Apoteose”. Em *Plumário*: “Luxúria”.

Em “Amórfala” (*Brasões*), não há diretamente a descrição de um perfil feminino, ela é feita por meio de uma metáfora:

Nenúfar venenoso, ermo e visguento,  
Aberto em concha ao turbilhão iriado  
Dos insetos, que voam no ar parado  
De um tenebroso lago pestilento;

Flor dominando um pântano folhento  
De algas, musgos e lodo fermentado;  
Flor, que tem na impureza escancarado  
O seio branco para o firmamento;

Cheia do pólen rescendente e ativo,  
Tão à falena e ao colibri nocivo,  
E que é das vespas causa de outros males...

Pois que ao lótus amargo te assemelhas,  
Eu terei de morrer, como as abelhas,  
Intoxicado dentro de teu cálix. (LOPES, 1945, p.28)

A mulher é comparada a um “nenúfar venenoso, ermo e visgento” e uma “flor dominando um pântano folhento”. A imagem feminina constrói-se com imagens repulsivas como o “ar parado / de um tenebroso lago pestilento” ou um “pântano folhento / De algas, musgos e lodo fermentado”. Apesar do iminente perigo, o sujeito não consegue resistir à força do desejo despertado por força dos estímulos eróticos que a mulher produz, comparados a um veneno que intoxica, como resume o último terceto, e prende, no “cálix”. A imagem do erotismo como inebriante é frequente. Aparece nesse poema como intoxicante, em outros como embriagante ou narcotizante e se refere a uma característica que se inicia com o despertar do desejo e sua progressiva evolução, até terminar no ato sexual em si: a dissolução do sujeito na ordem descontínua conforme a teoria de Bataille.

A mesma metáfora será retomada em um poema de *Helenos*, “Flor carnívora”.

A amaríssima flor do teu encanto,  
De um magnetismo trágico e pressago,  
É um negro lótus de letal quebranto  
Sobre as águas mortíferas de um lago.

Sombras, segredos e um mistério vago  
Há, na tua expressão, que punge tanto!  
Como que tens coberto o vulto mago  
De um tenebroso e doloroso manto!

Ris, e o teu riso um pavor espalha!  
Flecha de gelo, que zunindo parte  
Para fazer do sonho uma mortalha...

Flor carnívora! Oh! trágica saudade!  
Para que vivas, flor, sei que vou dar-te  
Todo o sangue da minha mocidade! (LOPES, 1945, pp. 52-53)

Nesse poema, como no anterior, a descrição da mulher se dá em termos repugnantes: repetem-se as imagens da flor flutuando sobre as águas de um pântano repulsivo. Mas o encanto da sedução é tão forte que, mesmo diante de uma possível catástrofe, o eu lírico não consegue resistir ao “magnetismo

trágico e pressago” e entrega-se à perdição que se anuncia. Esse magnetismo é também comparado a um feitiço com as palavras “quebranto” e “mago”.

Na segunda estrofe, há um quê de mistério – “sombras, segredos e um mistério vago”, o que impede de se ter uma caracterização mais precisa da personalidade dessa mulher. Ela se destaca somente por seu poder de atração e um tanto de maldade e frieza expressos em seu sorriso, que parte como flecha de gelo, destruindo sonhos e espalhando pavor.

Na última estrofe a mulher precisa do “sangue” do homem para viver e ele não consegue resistir a essa sedução mortal. Há, nesse poema, dois temas que desenvolveremos mais detalhadamente adiante, a relação entre erotismo e poder, e a imagem, muito comum, no final do século XIX, da “mulher fatal”, cujo poder de sedução causa a ruína do homem.

Se a sedução, nesses poemas, é de tal ordem que é impossível resistir-lhe, já em “Insolência da carne” (*Brasões*) repete-se a mesma temática da sedução fatal, porém, nesse caso, o homem parece estar consciente dos perigos a que se expõe e deseja, voluntariamente, expor-se a eles como indica o verso: “Todo o perigo deste amor afronto!”

O erotismo é, nesse poema, representado como falha moral, queda do homem. São utilizadas, para se referir ao ato sexual, as palavras “deliciosa queda”, “erro”, “impudicícia”, “pecado”, “crime”, “luxúria”, “loucura” e “crucificado”. O tom dominante no poema é o de decadência, há entretanto, uma estrofe que aponta para o erotismo não por seu caráter ilícito, mas sim libertário:

Que tem um erro, flor? Ao mais que importa  
Que eu do vinho dos beijos me socorra  
Desde que para a luz se me abre a porta  
Nesta, de mágoas, infernal masmorra?! (LOPES, 1945, p. 40)

Mais adiante voltaremos a nos deter mais cuidadosamente sobre esse poema, tendo em vista sua extensão e a forma com que trata o tema do erotismo.

Esta introdução apresentou, de forma resumida, os poemas que iremos analisar e nossa forma de abordagem. Em seguida, iremos expor mais detalhadamente as imagens ligadas ao erotismo e seu significado.

Nossa intenção inicial era fazer uma leitura pormenorizada de cada aspecto do erotismo nos poemas. E, de fato, mantivemos essa divisão como linha mestra da separação das seções deste estudo. No entanto, esses aspectos estão de tal forma integrados que exigiriam uma série de exaustivas repetições. Assim, elegemos um ou dois poemas mais representativos por seção e permitimo-nos ir, em cada um deles, além do aspecto analisado, para evitar retomá-los constantemente.

A divisão do trabalho segue aspectos da presença feminina capazes de gerar, no poema, o clima de sedução. Começamos com uma descrição de como os estímulos eróticos se apresentam de forma geral. Em seguida, veremos como o erotismo é vivenciado pelo corpo. Falaremos também da sedução dos cabelos, perfumes e do ambiente. Examinaremos a contribuição do vestuário para o erotismo e concluiremos com as relações entre erotismo e poder.

### 3.1. Estímulos

Alberoni e Bataille concordam em afirmar que estímulos sensoriais apresentam alto poder de provocar o desejo. As mulheres de B. Lopes, assim, exalam (e essa palavra, embora só de um campo sensorial, deve ser estendida aos demais) sensualidade, por meio de sensações visuais, táteis, sonoras e olfativas. A pele, os perfumes e o ambiente compõem, por exemplo, a descrição de seus perfis femininos.

Um exemplo de como esses estímulos compõem o poder de sedução da mulher está em “Mameluca” (*Brasões*). Esse poema é tido como biográfico, pois foi escrito para retratar Adelaide Uchoa Cavalcanti, a Sinhá-Flor, senhora dos afetos do poeta. Nele podemos ver como diferentes estímulos sensoriais se conjugam para compor um retrato de mulher bela e sedutora:

A que aí anda, esguia mameluca,  
De olhos de amêndoa e tranças azeviche,  
Tem uns ares fidalgos da Tijuca  
E petulantes trajos a Niniche.

É justo, é natural que ela capriche  
Em mostrar o cabelo, a espádua, a nuca  
E essas pálpebras roxas de derviche,  
Como um goivo aromal que se machuca.

Abre às soalheiras, em sanguíneo estofo,  
A escandalosa e original papoula  
Do para-sol clownesco, álaçre e fofo;

E o lírio do alto, quando espia o glabro  
Rosto oval da cabloca, abre a caçoula  
E a via-láctea acende em candelabro! (LOPES, 1945, p. 16)

Já na primeira estrofe nos são apresentados vários tipos de estímulos. No início do poema, a descrição se concentra em aspectos do corpo: o tipo físico esguio, a pele mameluca, os olhos de amêndoa. Em seguida fala-se sobre os cabelos, “as tranças azeviche”, e a estrofe termina com a descrição das roupas. Na segunda estrofe, repetem-se as referências anteriores, com exceção da roupa. Mostra-se o capricho com que a mulher cuida de sua

aparência, e quando a exhibe. No último verso, “goivo aromal” vem acrescentar mais um estímulo sensorial, o perfume.

Nos tercetos temos o flerte. Os comportamentos da mulher, convidando à sedução e do homem, aceitando o convite, são metaforizados no movimento das flores abrindo, ou, antes, permitindo uma abertura para que o parceiro se apresente. Note-se que, nesse caso, a iniciativa parte da mulher, quem primeiro emite os sinais de abertura para a aproximação. A conclusão, o encontro amoroso é descrito com a iluminada metáfora da via-láctea acendendo. Alberoni chega mesmo a chamar o encontro amoroso de “intervalo luminoso”.

Nesse poema, temos todo o processo que conduz do início da sedução com seus estímulos eróticos até o encontro amoroso, passando pelo flerte. Corpo, cabelos, perfumes e roupas (além do ambiente) compõem o perfil que permitirá à mulher ser bela, sedutora e, conforme veremos adiante, exercer outras formas de poder que vão além da sedução.

*Sinhá-Flor* é também o título do livro que B. Lopes dedicou à mesma Adelaide. “Turrís Davidica” é um conjunto de seis sonetos a ela dedicados, dentre os quais transcrevemos o terceiro:

É um gosto vê-la atravessar a rua!  
Colunas firmes, empinando o busto,  
Todo o traço de estilo ao corpo justo,  
Dando a ideia feliz de que está nua.

De um golpe régio, que elegância a sua,  
Sem atavios e ouropéis de custo!  
O fino vulto ereto um ar Augusto  
De estátua grega e olímpica tressua.

A rara prata que há no seu cabelo  
Foi a queda outonal do Setestrelô,  
E não do inverno as gélidas pepitas;

Tudo nela seduz, prende e realça,  
Mesmo por desfastio, a pompa falsa:  
Folhos, flocos, filós, fofos e fitas! (LOPES, 1945, p. 79)

Parte de uma série de poemas, dedicados à Sinhá Flor, presume-se haver, nessa série, uma representação um pouco idealizada da mulher, já que a Sinhá, segundo os biógrafos de B. Lopes, já não mais desfrutava de tantos encantos quantos lhe atribuía o poeta. É um fato curioso, que confirma a eficácia das técnicas de sedução: posto que não fosse tão bonita, Adelaide sabia utilizar estratégias que acabavam por valorizá-la, conforme afirma Lacerda (1959, p. 24)

Alta e cheia de corpo, de ossamata saliente, rosto oval, mas sem as formas modelares da beleza clássica; olhos negros, lascívicos e sonolentos; boca mal delineada devido ao avanço do dentes que eram, justiça seja feita, claros e bem cuidados; lábios violáceos; cabelos pretos e pouco macios, Sinhá Flor seria de todo desinteressante se não possuísse o ímã poderoso dos seus sensualísticos artifícios femininos, faceirice que ela sabia empregar com habilidade e sabedoria.

Mesmo assim nota-se uma preocupação do poeta em realçar os principais aspectos da beleza da mulher e atenuar a simplicidade da indumentária ou as consequências do tempo.

Os atributos de sedução feminina, nesse poema, estão na postura elegante da mulher de “colunas firmes, empinando o busto”; no vestuário que modela e realça o corpo “Todo o traje de estilo ao corpo justo, / dando a feliz ideia de que está nua”. Por outro lado, aspectos que poderiam prejudicar a imagem de beleza da mulher são atenuados: os cabelos brancos e a simplicidade dos atavios: “Folhos, flocos, filós, fofos e fitas!”. A falta de atavios é, inclusive, transformada em virtude, a simplicidade de um conjunto harmonioso em que tudo “seduz, prende e realça / mesmo por desfastio, a pompa falsa”.

### 3.2. O Corpo

A pele, dentro das imagens que se referem ao corpo, ocupa um lugar de destaque. Não é à toa. A pele é considerada uma zona erógena por excelência. O toque é a primeira manifestação física do erotismo. Alberoni aborda este ponto em sua teoria, ao afirmar que o erotismo feminino é mais cutâneo.

Na maioria dos perfis a pele é de cor muito branca, e a descrição dessa cor geralmente compõe um sintagma, ou uma expressão, em que essa alvura vem associada a um elemento sofisticado, indicando uma alta classe social. “Láctea, da lactescência das opalas” (“Magnífica”); “Branca, franzina e lírial condessa” (“Sua Alteza”); “a estrela dos Alpes” e “o alvo poema da carne” (“Aleluia, aleluia”); “E o mais fidalgo e níveo dos decotes” (“Excelsior”); “Traz na lisa epiderme acetinada / Ainda a alvura da neve pendurada / Em estalactite nos beirais de telha” (“Grisette”); “Forma divina em mármore lavrada” (“Gaullesa”). No poema “Amófala”, em que a mulher é descrita metaforicamente, também a flor a que é associada é branca: “Flor que tem na impureza escancarado / O seio branco para o firmamento.”

A cor branca e os cabelos louros também podem indicar uma imagem de fragilidade como em “Flor do Danúbio”, de *Helenos*:

Flor do Danúbio, oh! filha da Alemanha!  
Por mim tu passas rápida e brilhante  
Como as plumas luzentes de asa errante  
De uma andorinha que a alvorada banha.

Buscas talvez uma pousada estranha,  
Quando tens em meus olhos sol bastante,  
E no meu seio um ninho palpitante  
Para enxugar-te a neve da montanha;

Agasalhar teus membros delicados  
Entre o calor dos beijos inflamados,  
À forte luz que o teu cabelo doira...

E quando a noite viesse pensativa,  
Esconderias, trêmula e cativa,  
Entre os meus braços a cabeça loira. (LOPES, 1945, pp. 31-32)

Aqui a fragilidade aparece também como resultado da descontinuidade. Na primeira estrofe, a passagem rápida pela rua, lembra o anonimato das cidades, um dos sinais do abismo da vida descontínua. A progressão do poema, com o contato físico entre os amantes, sugere, na comunicação dos corpos, a busca pelo instante de continuidade.

No poema “Ela”, também de *Helenos*, as partes do corpo que promovem a sedução são evidenciadas:

Vocês conhecem-na, infalivelmente:  
É alta, ereta, pálida, divina;  
De uma feição de cisne esbelta e fina,  
– Pés esmagando a bíblica serpente...

Dizem-na esteta, e aristocrata, e ardente,  
Em contraste com a tez de neve alpina;  
Rósea boca sonora e pequenina...  
Canta rondós e ave-marias, gente!

Cabelos e olhos docemente pretos;  
Uma que, além de uma porção de beijos,  
Vale bem uma dúzia de sonetos...

É já outoniça, e dizem que o marido...  
Enfim, aquela que a atiçar desejos  
É um belíssimo fruto proibido... (LOPES, 1945, p. 44)

São postos em evidência: no primeiro quarteto, a estatura e a postura, denotando elegância, e as feições delicadas; na segunda estrofe, a pele clara e a boca pequena; na terceira estrofe, os cabelos e os olhos. Nesse poema, há todo um conjunto de partes do corpo que se harmonizam, com a ideia da delicadeza (como sugerem os adjetivos “pequenina” e “docemente”) e compõem o conjunto da beleza feminina. A última estrofe, além do tom humorístico com que trata o marido, confirma que todos os atributos físicos da mulher concedem-lhe perigoso poder de sedução, que “atiça desejos” e o tom desafiador com que é tratada uma possível relação “ilícita”.

Em menor número, mulheres negras, mulatas e morenas encontram espaço na poesia de B. Lopes, associadas, geralmente, a uma imagem de

sensualidade. Em “Mameluca” a pele negra é caprichosamente revelada pela mulher que exhibe com cuidado a “espádua e a nuca”. Ou no poema “A Cubana” (*Brasões*):

Estranho aspecto o desta flor! Creoula  
De uma ilha talvez, pátria ridente,  
Em que a luz queime e tenha diariamente  
O brilho seco de uma lantejoula.

País claro, em que a alvíssima caçoula  
Dos lírios murche, quando o sol no oriente,  
E os plainos glaucos, áspera, ensanguente  
De rubras flores a vernal papoula.

O corpo untuoso de lascívia hebraica,  
Esta mulher, cujo destino ignoro,  
Tem, que da fama os ídolos derruba;

E a mim, que a beijo, o vinho da Jamaica  
Dá-me do lábio e, para mim, que a adoro,  
Trouxe nas carnes o verão de Cuba. (LOPES, 1945, p. 53)

Mais uma vez, a mulher é representada com a metáfora da flor, que se mostra recorrente em B. Lopes. A flor caracteriza, desta vez, porém, uma mulher de pele negra. Há nesse poema uma associação entre o despertar de um desejo ardente e figuras que remetem à sensação de calor, ou do sangue em ebulição. Assim, nas duas primeiras estrofes, que descrevem o país de origem da mulher, temos a luz que queima, “o brilho seco”, “o sol no oriente” murchando as flores; e as imagens ligadas ao sangue: “ensanguente” e “rubras”. No último verso, a imagem do calor se repete no “verão de Cuba”.

Nos tercetos, o corpo aparece como “untuoso de lascívia hebraica”, demonstrando a materialização das substâncias corporais que provocam o desejo. É o erotismo manifesto na pele. Essa mulher, cuja origem é conhecida, mas o destino ignorado, distancia-se das figuras femininas que aparecem como participantes de um ambiente aristocrático (aqui, a preferência é pelo exotismo), mas não no que se refere ao viver intenso do erotismo.

Há, ainda, dois aspectos a considerar: o erotismo que aparece como embriagante (o vinho dos lábios), causando a dissolução do ser constituído na fúria dos sentidos e o poder que, com essa desestabilização, a mulher exerce sobre os homens – o seu corpo “da fama os ídolos derruba”. No capítulo destinado ao erotismo e poder, veremos como esse tipo de concepção é também comum nas caracterizações de B. Lopes.

Perfil semelhante é apresentado, novamente em *Brasões*, com o poema “Sangrina”, em que o próprio título já sugere uma associação entre o erotismo e o sangue:

Rubra; rubro o vestuário e rubra a seda  
Da umbrela aberta, ao jeito das caçoulas;  
com o cabelo alastrado de papoulas  
Rompe o casulo verde da alameda.

Da Habana, e a malagueta das creoulas,  
– Sangue na guelra, espaventosa e treda,  
Toda granada e “punch” em labareda,  
Pondo na praça as criaturas tolas...

Como pandeiros, pende em cada orelha  
Um halo de oiro, na explosão vermelha  
De um perigoso e lúbrico salero;

E tanto mais provoca e escandaliza,  
Por se saber ter vindo, a que aqui pisa,  
Na sanguinária súcia de um “torero”! (LOPES, 1945, p. 55)

Todo o poema se estrutura em torno da cor vermelha, por meio de referências diretas: “rubra”, “rubro o vestuário e rubra a seda”, “na explosão vermelha”; ou indiretas: “malagueta”, “sangue”, “labareda” e “sanguinária”. O vermelho, segundo Chevalier, é:

Universalmente considerado como símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro. O vermelho claro, brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico, incitando à ação, lançando como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, com uma força imensa e irredutível. O vermelho-escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o

mistério da vida. Um seduz, encoraja, provoca, é o vermelho das bandeiras, das insígnias, dos cartazes e embalagens publicitárias; o outro alerta, detém, incita à vigilância e, no limite, inquieta; é o vermelho dos sinais de trânsito, a lâmpada vermelha que proíbe a entrada num estúdio de cinema ou de rádio, num bloco de cirurgia etc. É também a antiga lâmpada vermelha das casas de tolerância, o que poderia parecer contraditório, pois, ao invés de proibir, elas convidam; mas não o é, quando se considera que esse convite diz respeito à transgressão da mais profunda proibição lançada sobre as pulsões sexuais, a libido, os instintos passionais. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1992, p. 944)

Neste poema, há um tom avermelhado na pele. Também o vestuário e os acessórios, ambos importantes instrumentos de sedução, são vermelhos. Aspectos do comportamento da mulher também recebem designações que remetem ao vermelho, como a “malagueta”. O vermelho assume aqui um duplo significado.

Na pele e na roupa, funciona como o convite à transgressão, como se pode ver na definição acima. É, portanto, uma cor que funciona como instrumento de sedução. Já quando essa cor faz referência ao comportamento, caracteriza também o poder, a vivacidade e o brilho dessa mulher. A imagem do “sangue na guelra” sugere um vermelho vivo; mais uma vez a imagem do sangue aparente que denota um intenso desejo sexual.

Trata-se de um perfil de mulher, cujo desejo ardente, que chega a transparecer na pele, é vivido sem pudores. Pelo contrário, é ainda reforçado pelo vestuário e pelo comportamento. Essa mulher, que tem uma vivência mais plena do erotismo, “provoca” e “escandaliza”, numa atitude de desafio comum nos perfis femininos de B. Lopes.

Outros atributos do corpo nos poemas analisados são: firme e esguio, “das linhas firmes do seu vulto” (“Magnífica”) e “esguia mameluca” (“Mameluca”). Escultural e feminino, como em “esculturais e femininos dotes” (“Excelsior”) e “Nua, a forma divina, a prumo e nédia” (“Délia”); A preocupação

com o corpo aparece explicitamente em “A condessa”, em que a mulher é “ao próprio corpo atenta / bela e soberba”.

O conjunto dessas imagens permite-nos concluir que o corpo é um importante instrumento de sedução. É trazido sempre bem cuidado, valorizado pelo vestuário e vem carregado de forte sensualidade e certa altivez. Quando, porém, não se transforma em campo para a vivência do erotismo, quando o desejo é reprimido, a descrição corporal muda de tom, como no poema “Sua Alteza”, em que a mulher se apresenta “franzina e líria”.

Outro aspecto do corpo que aparece em alguns poemas de B. Lopes é o sangue. O erotismo, reprimido ou não, vem associado a uma agitação sanguínea. Esta agitação faz parte, segundo Bataille (1987, p. 69), da plethora dos órgãos:

Só a experiência dos estados que vivemos banalmente na atividade sexual e a de sua discordância diante dos comportamentos socialmente aceitos nos tornam capazes de reconhecer um aspecto *inumano* nessa atividade. A plethora dos órgãos leva a esta deflagração de mecanismos estranhos à ordem habitual do comportamento humano. Uma dilatação do sangue desfaz o equilíbrio sobre o qual se fundava a vida. O ser é, de repente, tomado de um furor.

Em “Grisette”, essa plethora é entrevista por baixo da pele: “Entumece-lhe a carne um sangue farto”, demonstrando uma tentativa de conter o desejo. Em “Sangrina”, ao contrário, o sangue é vivo, explícito e a expressão “sangue na guelra”, enfatizamos, expressa essa vivacidade e sensualidade. No poema “Olga” (de *Brasões*), sangue (e corpo) vêm em primeiro plano na expressão do erotismo.

A carne em flor, carne insolente e herege,  
Aflita ruge e cúpida blasfema  
Contra o flagelo, contra a odiosa algema  
Do elegante costume de “barége”.

Não há mesmo ninguém que a não inveje,  
Quando ela traz, como sensual poema,  
Numa arrogância bíblica e suprema,

A carne em flor, carne insolente e herege;

Transparecendo a luxuriosa “verve”  
Do sangue experto e audaz, que explode e ferve  
No mais airoso invólucro de fêmea,

Como um “champanhe” efervescente e lindo  
De romãs e papoulas, colorindo  
Esguia taça de cristal da Boêmia. (LOPES, 1945, p. 59)

Nesse poema vê-se toda a força do erotismo que quer exprimir-se, mas é contido por instrumentos de repressão. O corpo jovem, referido como “a carne em flor”, quer dar vazão a seus impulsos, mas é reprimido por elementos de origem externa aos quais a mulher se submete, as convenções sociais (representadas no poema pelo “elegante costume de barége”) O resultado é um conflito. Mas esse conflito não é tratado em termos psicológicos e sim fisiológicos, como o sangue que “explode e ferve” como a violenta explosão de uma garrafa de champanhe. Outro indício de que, neste poema, um dos aspectos do erotismo será o da “animalidade”, que gera a violenta força do corpo em convulsão, é a outra maneira pela qual ele é caracterizado, de dupla forma: enquanto campo do desejo é tratado como um “invólucro de fêmea”; já quando exerce um papel social é “esguia taça de cristal”.

Na primeira estrofe, chama a atenção a força dos vocábulos escolhidos. Eles estão divididos em campos semânticos que fazem referência à religião: “herege”, “blasfema”, “bíblica”, “luxuriosa”; e também aos costumes: “elegante costume de barége” descrito como “odiosa algema”. Esses vocábulos representam as forças repressivas que atuam contra a expressão do erotismo. No campo oposto estão vocábulos que expressam a violência do impulso erótico como explodir e ferver.

Retomando Bataille, a escolha vocabular, que traduz a força do apelo da carne na juventude, remete à transgressão e à violência: “insolente”, “herege”,

“aflita”, “ruge”, “cúpida”, “blasfema”. No entanto, é contido pela representação de papéis sociais, pelo decoro. E principalmente pela religião, como o confirmam os vocábulos dessa área: “herege, blasfema” e na segunda estrofe: “bíblica”. Ainda segundo Bataille, a “ameaça” da carne, que ousa rebelar-se ao controle do sujeito, tem origem no interdito cristão.

Ainda no que se refere aos estímulos táteis, temos as roupas e tecidos utilizados pelas mulheres, os quais cumprem uma dupla função. A primeira estudaremos detalhadamente mais adiante. A segunda, que se encontra no domínio dos estímulos táteis, é a de simular uma carícia: os tecidos são leves e sofisticados, seda ou cetim, como em: “Quinze jardas de seda bem talhada” (para que a mulher seduza, em “Magnífica”).

### **3.3. Cabelos**

Ao longo da história, de acordo com Araujo (2012), os cabelos tiveram um papel significativo na cultura. A grande oferta de cosméticos na sociedade industrial, o número de profissionais envolvidos em atividades a eles ligados, as infinitas horas passadas em salões comprovam o interesse do ser humano em deles cuidar. Aos cabelos já foram atribuídos significados mágicos e religiosos. Eles têm demarcado fases da vida de uma pessoa; posições sociais em uma comunidade; faixas etárias; profissões; etnias; identidades pessoais ou grupais. São usados como instrumento de protesto contra sistemas mais conservadores de pensamento ou mesmo como símbolos de aceitação de regras. E o que nos tem um interesse mais específico, têm sido símbolos de sexualidade e provocadores de desejo. Por esse motivo também são cultivados ou reprimidos. Soltos e bem cuidados, ou em penteados elaborados, investem-

se de alto valor erótico. Raspados ou cobertos com véu, ao contrário, indicam uma sexualidade contida ou inexistente.

Nos poemas de B. Lopes são vastas as referências aos cabelos. As imagens a ele ligadas apresentam-no como instrumento de sedução e poder. Ora ele é exuberantemente solto, ora caprichosamente penteado, compondo na mulher o quadro dos estímulos eróticos que lhe dão alto poder de sedução.

Por outro lado, também pode aparecer, com menor frequência, de outra forma, sinalizando a repressão do desejo, como no poema “Sua Alteza” (*Brasões*):

Essa, de luto e pálpebra magoada  
Branca, franzina e lirial condessa,  
Vai viver sob o império da abadessa,  
Num convento de Espanha enclausurada.

Ela, faustosa dama cortejada  
Tão às divinas práticas avessa,  
Despe o diadema e os sonhos da cabeça  
No pavor de uma cela amargurada!

Indiferente e rústica tesoura  
Corta-lhe hoje a famosa trança loura,  
Que era o encanto do rei. Sórora humilde,

Vai se engolfar em místicas tristezas  
A mais galante e bela das princesas,  
A muito amada e pálida Matilde. (LOPES, 1945, p. 11)

Neste poema, a mulher, ao contrário da maioria dos demais perfis femininos, não faz uma exibição ostensiva de sua sensualidade. Antes se trata de uma mulher frágil, “branca, franzina e lirial”, “pálida”, de “tranças louras”. O cabelo louro nesse e nos demais poemas em que aparece representa, ao contrário dos cabelos negros, uma condição de fragilidade.

Apesar dessa condição, entretanto, ela apresenta atributos que indicam um desejo de viver de forma mais plena sua sexualidade: ser “galante e bela”, “faustosa dama cortejada”, “tão às divinas práticas avessa”, “muito amada”. A maneira como vai parar no convento é contrária à sua vontade. Ela está “de

luto e pálpebra magoada”, “no pavor de uma cela amargurada”. O poema indica uma repressão forçada da sexualidade, por uma fonte externa ao indivíduo.

Os símbolos dessa repressão forçada são, primeiro, o corte dos cabelos, feito por uma “indiferente e rústica tesoura”. A indiferença da tesoura sugere que se trata de um procedimento frequente, a pessoa que a manipula já não sente mais nada a respeito do sofrimento da mulher que tem suas madeixas removidas. Além disso, ela é “rústica”, ao contrário dos sofisticados instrumentos para tratamento dos cabelos e refinados acessórios que os embelezam.

Como outro símbolo da repressão que se concentra nos cabelos, está também o despir do diadema. Tão importante quanto os penteados, os acessórios do cabelo também contribuem para investi-lo de carga erótica. Junto com o diadema, despem-se também os sonhos, isto é, o desejo.

A fragilidade da mulher impede que ela lute contra essa repressão forçada e seu fim é o claustro onde “vai se engolfar em místicas tristezas”. Note-se que entre os significados da palavra “engolfar” está entrar em situação difícil, condição muito ruim, lugar escuro. Sobre essa relação entre corte e repressão, retomamos Araújo (2012, p. 34):

Nas sociedades tradicionais, os rituais demonstram quase sempre uma ligação entre a opulência do cabelo solto e longo com a capacidade de atração sexual e fertilidade. O curto e o amarrado, em oposição, revelam restrição da atividade sexual, enquanto o raspado é praticamente uma declaração de celibato.

E ainda, sobre cabelos e rituais religiosos temos o trecho:

Muitos rituais de iniciação à vida religiosa são acompanhados de uma modificação da aparência. É uma forma de manifestar socialmente a submissão às novas regras de conduta e, ao mesmo tempo, a renúncia aos prazeres da vida mundana. (ARAÚJO, 2012, p. 82)

Na maior parte dos perfis femininos, porém, os cabelos apresentam-se ou em cuidadosos penteados ou no movimento de soltar-se, ou seja, de passar de uma situação contida à expressão mais livre do erotismo. Eles são tanto símbolos de sedução quanto de poder. Há, também segundo Araujo (2012, p. 34), uma íntima relação entre cabelo, sedução e perdição:

Conforme nos aproximamos dos mitos e das histórias de sabedorias religiosas, encontramos uma expressão comum para a sedução feminina: o cabelo.

O imaginário nos quatro cantos do planeta está povoado pelas tranças douradas de Lorelei e Rapunzel, pelas madeixas transformadas em serpentes da Medusa grega e pelos cabelos das concubinas e esposas rivais japonesas. Espelhos sempre à mão, os pentes mágicos percorrem os longos fios das mães d'água, sereias, ondinas e melusinas medievais, levando os homens à perdição.

Em “Mameluca”, destacam-se na composição do tipo físico as “tranças azeviche”. Mais adiante, no mesmo poema, há ainda os versos: “É justo, é natural que ela capriche / Em mostrar o cabelo, a espádua, a nuca”, revelando que o cuidado com o penteado faz parte do jogo de revelar e esconder da sedução, a intencionalidade da mulher em produzir o estímulo erótico. Esse esmero com o cabelo aparece igualmente em “A condessa”, em que, antes de chegar ao salão de sua casa, onde há uma festa, a mulher retoca o cabelo: “Dá ao cabelo e ao talhe do corpete / O último toque”

Priori (2011, p.72) também enfatiza a imagem dos cabelos longos e abundantes como estímulos ao desejo e descreve como os penteados elaborados, no século XIX, funcionavam como “armas de sedução erótica”:

Todo o jogo de aparências colaborava para acentuar a diferença [entre homens e mulheres]. A mulher tinha de ser dona de pés minúsculos. Seu cabelo tinha que ser longo e abundante e preso a penteados elaboradíssimos para fazer frente a bigodes e barbas igualmente hirsutos. [...] Brilhante, sob o efeito de pomadas e cremes, presa em coques e tranças, trabalhada com flores artificiais ou naturais, em penas de aves ou seda, a capa capilar também servia de atrativo para os homens. A cabeleira feminina era tão importante nos jogos de sedução que as que não a tinham aumentavam a sua com cabelos de meninas mortas, vendidas em bandejas pela rua.

Em “Bacante”, poema que apresenta um perfil de mulher entregue aos efeitos do deus que lhe serve de título, a sensualidade exposta também nos cabelos é um elemento de entorpecimento dos sentidos, de embriaguez: “Das tuas sedas e dos teus cabelos / Sobe o vapor dos vinhos, em novelos”.

Em “Insolência da carne” (*Brasões*), há três referências aos cabelos. A primeira está nos versos “Mais vinho! Mais a essência capitosa / De teu cabelo e teu colo”, repetindo o caráter inebriante que o estímulo sensorial dos cabelos produz.

A segunda está em “O ébano quente, a perfumosa treva / Da cabeleira olímpica desnasta”. O soltar dos majestosos cabelos tem o significado de um primeiro desnudamento, revela a predisposição da mulher para o amor, o permitir o acesso a uma parte de seu corpo. Retomemos o significado do desnudamento para Bataille (1987, p.14):

A ação decisiva [no erotismo] é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade.

Há duas sinestésias na descrição dos cabelos – “ébano quente” associa a cor negra à intensidade do desejo e “perfumosa treva” confunde a sensação visual e a olfativa, indicando que os estímulos eróticos vão tomando o sujeito como uma totalidade, vão-se confundindo e levando ao estado de embriaguez produzido pela sedução.

Já pela terceira referência, continuando a progressão da narrativa, e incluída no contexto da estrofe, pode-se inferir a consumação do ato:

Nem vejo mais! Tudo ante mim vacila...  
Só vejo a trança em que a loucura sorvo

O cabelo (a “trança”) representa, metonimicamente, o corpo. A concepção do erotismo nesse poema é a de uma entrega que leva à transgressão, chamada textualmente “loucura”. Essa transgressão, conforme a teoria de Bataille de que é da transgressão que se obtém o prazer, é desfrutada lentamente como indica o verbo “sorver”.

“Sangrina” apresenta uma mulher negra, cujos cabelos são decorados com flores, realçando sua beleza e poder de sedução: “com o cabelo alastrado de papoulas”. Novamente o desejo provocado pelo cabelo aparece como narcotizante, já que a flor escolhida pela mulher como objeto de decoração foi a papoula. Essa flor, recorrente em B. Lopes, ao contrário da rosa, por exemplo, que é conhecida pela beleza, é mais referida pela capacidade de se extrair o ópio.

Se os cabelos negros produzem um desejo ardente, já os louros estão associados a um tipo superior de beleza, frágil, que só é dada à contemplação. Em “Délia” os versos “Nos teus cabelos todo um flavo instante” sugerem uma beleza impossível, que se apresenta somente na fugacidade desse instante. No luminoso poema “Grisette”, os cabelos louros conferem à mulher um ar de divindade: “Loira, tão loira como a deusa Ceres”.

A imagética dos cabelos nos poemas citados aproxima-se da construção de um perfil feminino frequente no decadentismo, o da mulher fatal. Como confirma Araújo (2012, p. 39):

O cabelo solto e repartido de lado [...] permanecerá associado à sedução. A origem da palavra *seducere* carrega em si atitude desviante, capaz de tirar o pobre homem do caminho reto. E esse cabelão solto, jogado ameaçadoramente para o lado, quase cobrindo o rosto, ainda hoje é estereótipo da mulher fatal.

No poema “Gesto”, de *Sinhá-Flor*, o cabelo é tema principal:

Num de teus gestos, flórido e mavioso  
A ti me prendo, amada criatura:  
É quando a tua egrégia mão procura  
O cabelo domar, corrido e umbroso.

Onda rebelde! catadupa escura,  
Que se despenha pelo busto airoso!  
De treva e aroma – rio caudaloso  
Rolando em álveo de eteral frescura...

Que poema ardente nesse gesto eu leio!  
Braços erguidos, sacudido o colo,  
Empinado e tremente o agudo seio...

Quando concertas os cabelos pretos,  
Abre-se em lírios e harpas todo o solo,  
Toda a minh’alma e m rosas e sonetos! (LOPES, 1945, p. 85)

A imagem da mulher preparando os cabelos aparece como altamente erótica nesse poema. Os cabelos, que precisam ser domados, assemelham-se ao sangue que revela a manifestação do desejo. As mãos percorrem-no como numa carícia que o eu lírico gostaria de ter feito. Se no erotismo temos, conforme Bataille, aproximação com o sagrado, certos rituais, como o arrumar-se, e, nesse caso, o pentear-se são fortes estímulos eróticos, pois demonstram toda a preparação, a predisposição da pessoa que está se preparando para seduzir. Cada gesto do vestir-se, arrumar-se, pentear-se é uma cuidadosa preparação para valorizar um dos momentos cruciais, o desnudar-se.

Na última estrofe, a metalinguagem revela que o erotismo feminino é, intencionalmente, fonte de inspiração para a poesia.

Assim, pele e cabelos são caracterizados nos perfis femininos de B. Lopes como elementos de sedução, investidos de uma alta carga de erotismo. De um erotismo apresentado como embriagante, que atinge todos os sentidos, numa indissociação de sensações, na qual o sujeito vai, progressivamente, misturando-se ao objeto, como assinala a teoria de Bataille quando aponta a dissolução dos sujeitos na continuidade dos corpos.

### 3.4. Perfumes

Os perfumes também são um tipo de estímulo bastante presente nos perfis femininos de B. Lopes.

Em “Magnífica”, os versos “Das linhas firmes do seu vulto escapa / o aroma aristocrático das salas” trazem um sintagma original “aroma aristocrático”, que expressa a combinação entre a sedução e o poder. O “perfume aristocrático” revela, ao mesmo tempo, a condição social da mulher e o meio como se mantém nessa condição, o seu poder de sedução.

Em “Mameluca” (*Brasões*) retomamos a seguinte estrofe:

É justo, é natural que ela capriche  
Em mostrar o cabelo a espádua, a nuca  
E essas pálpebras roxas de derviche,  
Como um goivo aromal que se machuca. (LOPES, B., 1945, p. 16)

Há aqui um símile. O primeiro termo dessa comparação é a forma com que a mulher capricha em mostrar seus encantos: o cabelo, a espádua, a nuca, as pálpebras roxas. No segundo termo temos a referência ao perfume: o goivo já traz em seu próprio significado a indicação de um odor forte e agradável e esse sentido é ainda enfatizado pelo adjetivo “aromal”. Considerando que num símile os elementos da comparação compartilham suas propriedades, o exalar do perfume e o capricho em mostrar certas partes do corpo (e esconder outras) apresentam-se como elementos de sedução.

Em “Aleluia, Aleluia” detemo-nos nos versos: “Freme em harpas a luz, o éter floresce, / Aleluias no espaço, oiro e perfume”. Na primeira parte, “Freme em harpas a luz”, há uma sinestesia que envolve a música e a luz. Em “o éter floresce” repete-se uma imagem recorrente, a do efeito narcotizante da beleza feminina. Em “Aleluias no espaço, oiro e perfume”, novamente uma sinestesia, envolvendo dessa vez três elementos, o som das aleluias, o brilho de ouro e o

perfume. Esses dois versos expressam bem a dissolução do ser constituído, apontada por Bataille. Na vertigem do erotismo, as sensações se misturam, o corpo se entorpece, as referências se perdem, os corpos dos amantes, assim como os sentidos, se perdem de si mesmos. No poema, a mulher, com seus estímulos, é o ponto de partida para a vertigem.

Em “Amórfala”, o perfume é mais um elemento que atrai para a “captura da presa”, para a produção do desejo a que o homem não consegue resistir: a flor, a que é metaforicamente associada a mulher, é “Cheia do pólen rescendente e ativo”. Além das palavras “rescendente” e “ativo” que caracterizam o odor como instrumento ativo da sedução, note-se também a palavra “pólen”, que, na construção metafórica do poema, faz parte do campo semântico da reprodução.

Em “Insolência da carne”, há duas referências textuais ao cheiro. A primeira está na estrofe abaixo:

Do pecado e do crime a apoteose  
Com toda a pompa o nosso amor celebre;  
Tem cheiro, este excitante, em alta dose  
Que me desvaire e me alucine a febre. (LOPES, 1945, p. 41)

O poema apresenta uma breve narrativa que se inicia com a preparação para o ato sexual e termina com a sua consumação. Na narrativa, a “apoteose” do crime e do pecado faz parte das estrofes em que se narra a consumação do ato sexual, chamada também de celebração do amor. Aqui o odor não faz parte dos estímulos eróticos, mas sim do ato em si, de seu caráter de animalidade. Por esse motivo não é “perfume” e sim “cheiro”.

Na estrofe seguinte repete-se a imagem do “cheiro” referindo-se à mulher: “corpo cheiroso, oh! Delicado aroma / De mulher nova muito amada e forte”. O odor nesses versos revela outras características da mulher descrita,

que ela é “nova”, “amada” e “forte”, ou seja, o cheiro revela uma mulher na plenitude de suas capacidades sexuais.

Concluindo o levantamento das sensações referentes ao campo olfativo, temos o soneto “Grisette”, de *Brasões*:

Daqueles céus e clima de Marselha  
Traz, na lisa epiderme acetinada,  
Ainda a alvura da neve pendurada  
Em estalactite nos beirais de telha.

E é toda um quê simpático de ovelha  
Fresca, arminosa, ebúrnea, ensaboada...  
Tem o ar fresco e sadio da alvorada  
E um aspecto gentil de flor vermelha

Loira, tão loira como a deusa Ceres!  
Entumece-lhe a carne um sangue farto  
De arrais de barco ou moço de falua;

Escandaliza a todas as mulheres,  
Quando, pela manhã, deixando o quarto,  
Leva o canário da alegria à rua! (LOPES, 1945, p. 54)

Nesse poema, há uma progressão que vai da beleza à sensualidade. As imagens que de alguma forma remetem a sensações olfativas representam um predomínio da beleza, da suavidade, com “fresca” e “ensaboada”. É, no entanto, a cor o mais sugestivo elemento dessa progressão. Retomando, então, nosso primeiro item de análise, a pele, consideremos a sua importância nesse texto.

No início, a beleza parece prevalecer na descrição. As imagens da estrofe acima giram em torno da cor branca com “epiderme acetinada”, “alvura da neve”, “ovelha”, “arminosa” e “ebúrnea”.

Com a progressão do poema, a sensualidade, que não é tão exuberante como nos outros perfis (possivelmente reprimida) vai conseguindo transparecer e a cor, antes branca como sinal de pureza, muda para o vermelho – sinal de desejo – nas palavras “alvorada” (que sugere a transição entre as cores) e “flor vermelha”.

Essa cor segue-se no primeiro terceto. Na pleura do sangue farto entumecendo a carne, temos um desejo contido que parece prestes a explodir. Esse desejo ameaça, intimida. A sua beleza, aliada à sua sensualidade latente, é motivo de escândalo: note-se nessa última estrofe imagens que reforçam a repressão e a liberação sexual. O canário é “da alegria”, no entanto ele está preso. Só quando é “libertado”, isto é, quando vai à rua, é que escandaliza.

### 3.5. O ambiente

Para Alberoni, o ambiente é mais um dos fatores que contribuem decisivamente para o desejo feminino de continuidade. Ele contribui de igual modo para criar o clima de sedução e mantê-lo.

Quando a mulher inicia uma relação amorosa que lhe agrada muito, despende uma energia incrível preparando a casa, tornando-a atraente, confortável, acolhedora, de modo que seu homem ali encontre vida. Se não possui uma casa própria, pedirá uma a alguém emprestada, inventará outros recursos. A casa, o *ninho*, é, de qualquer maneira, uma de suas preocupações fundamentais. É verdadeiramente uma extensão de si mesma, de seu corpo. Com seus móveis, como o lençol florido da cama, como as cortinas e as janelas, as cores das paredes, as plantas e flores de que se cerca. O arranjo da casa faz parte integrante do ato de atração e sedução. (ALBERONI, 1986, pp. 37-38)

Também para o homem, ainda de acordo com Alberoni, o ambiente é fundamental:

Do ponto de vista erótico, o ambiente apropriado (feminino) tem grande importância para o homem. [...] Mesmo quando fantasia ou quando relembra, ele pensa principalmente no corpo; na realidade, fica excitado e fascinado pela maneira de vestir, pelo perfume, pela atmosfera da casa feminina. [...] O corpo feminino nu é sempre colocado dentro de uma corola florida, sedutora, perfumada. (ALBERONI, 1986, p.38)

No poema “Aleluia, aleluia!” (*Brasões*), a descrição é pródiga em sinestésias, mostrando total integração entre o ambiente e os estímulos da sedução:

Freme em harpas a luz, o éter floresce,  
Aleluias no espaço, oiro e perfume,  
Que eu sinto às vezes, morto de ciúme,  
Quando a estrela dos Alpes aparece.

Auras do luxo agora chegam, e esse  
Fluido de graça que ela em si resume;  
O alvo poema da carne vem a lume  
Em prefácios de glória e de quermesse.

Qualquer coisa de estranho no ar da rua  
Em que rútila e módulo flutua  
A asa do sonho, criadora e aberta...

Fanfarras da arte, águias do estilo, em bando,  
E o clarim da beleza, alto, vibrando...  
– Poetas em fila! Madrigais, alerta! (LOPES, 1945, p. 20)

Neste poema a figura feminina é representada metaforicamente pela “estrela dos Alpes”. Originalmente chamada *Edellweis*, a estrela dos Alpes é uma flor encontrada no alto dessa cadeia de montanhas. Como é capaz de sobreviver por décadas, mesmo nas condições adversas da altitude, é conhecida como a flor do amor eterno e fazê-la presente para alguém assume esse significado. Assim, estamos diante de uma mulher que apresenta entre suas características, além da beleza, a resistência e a perseverança.

O ambiente em que ela surge, como já tivemos a oportunidade de observar, é construído por meio de sinestésias: “freme em harpas a luz”; “o éter floresce”, “aleluias no espaço, oiro e perfume”, todos esses estímulos são sentidos pelo eu lírico, que tem o desejo de desfrutá-los com exclusividade: “que eu sinto, às vezes, morto de ciúme”. É a sugestão de uma presença forte, marcante, uma mulher cujos estímulos eróticos são tão intensos que envolvem o homem como um todo.

A imagem dos estímulos que partem da mulher e a envolvem (e a todos a seu redor) é reforçada pelo substantivo “aura” em “auras do luxo agora

chegam” e a presença que vai tomando conta do ambiente é sugerida no verso seguinte: “fluido de graça que ela em si resume”.

Na terceira estrofe, o ambiente é retomado. Há, no ar da rua, “qualquer coisa de estranho”, percebendo-se, nesse ambiente, novamente as referências sensoriais, a um brilho extremo, “rútila”, e ao som, “módula”. Essas sensações abrem espaço para a “asa do sonho, criadora e aberta”, o sonho de continuidade com a mulher, que deverá ser realizado, de acordo com a última estrofe, pela via da poesia: “poetas em fila! Madrigais, alerta!”

De uma forma geral a indicação dos ambientes aponta para uma preferência pelo exotismo e o requinte que acabou por se tornar uma das marcas do estilo de B. Lopes. A preferência por esses ambientes, no entanto, tem uma razão de ser que vai além do mero desejo de fazer parte deles. Confinada ao lar, e fora do ambiente austero das igrejas, era no teatro, na ópera, nos salões e nos passeios que as mulheres podiam aparecer publicamente e exibir toda a sua beleza e exuberância. Conforme veremos mais adiante, essas eram ocasiões mesmo propícias para isso, quando as solteiras podiam exercer seu poder de sedução sobre os rapazes e as casadas aparecer como confirmação do poder do marido.

Assim, em “Magnífica”, a mulher exala “o aroma aristocrático das salas”; “Mameluca”, tem “uns ares fidalgos da Tijuca”; em “Excelsior”, a mulher é “soberano esplendor dos camarotes, / nas primeiras da ópera e do drama”; em “Condessa” a cena se desenrola em meio a “Toda a riqueza do salão do conde”; e em “Gaulesa”, a mulher aparece “Calcando o *boulevard* às três da tarde”.

O século XIX ficou conhecido como o século do adultério<sup>5</sup>. D. Pedro I e suas amantes é o exemplo mais conhecido, mas a verdade é que em todas as camadas sociais proliferaram as relações extraconjugais. O próprio sistema de alianças políticas e os interesses econômicos que regiam boa parte dos matrimônios acabavam por conduzir a essa situação. Mulheres chegavam ao casamento ainda na puberdade, sem conhecer o próprio corpo e sem ter, muitas vezes, qualquer contato físico, ainda que mínimo, com seus futuros maridos. Além disso, tanto mulheres como homens dispunham de informações errôneas sobre a sexualidade, cujo estudo dava ainda os primeiros passos. O divórcio, condenado pela religião, era também proibido pela legislação. Esses fatos, aliados ao forte patriarcalismo da sociedade brasileira, que concedia amplos direitos ao homem, resultavam no adultério como solução prática para resolver os problemas de uma vida sexual insatisfatória no matrimônio.

Nesse cenário, um ambiente merece destaque: o da alcova. Espaço das relações ilícitas (porque a sociedade assim as definia), era, no entanto, o lugar onde as pessoas podiam não só dar vazão a seus desejos sexuais como também vivê-los com maior autenticidade. O erotismo é a razão de existir a alcova, e assim, tudo nesse ambiente tem por objetivo criar um clima propício ao ato sexual. Em *Brasões*, o poema “Bacante” retrata esse tipo de relacionamento de alcova:

Não pode a fronte, que uma vide enrama,  
Aureolar-se de mádida tristeza;  
Que a alegria dos pâmpanos, marquesa,  
Por tua boca e por teus olhos clama.

Feição, que é o linho, numa alcova acesa,  
Com duas taças – para o amor e para a fama,  
De onde um mosto de treva se derrama,  
E um cacho rubro dando graça à mesa...

---

<sup>5</sup> Conforme PRIORI, 2011, p.57

Das tuas sedas e dos teus cabelos  
Sobe o vapor dos vinhos, em novelos,  
Como escaudando em ânfora faceta;

Olhos embebedantes e risonhos,  
Que, até nadando em lágrimas, suponho-os  
Dois orvalhados bagos de uva preta. (LOPES, 1945, pp. 29-30)

Não há nada no poema que indique se tratar de uma relação “ilícita”, mas a alcova, nesse poema, é o espaço que favorece a intimidade entre a mulher e o eu lírico que compartilham o gosto pelo vinho. Os vocábulos utilizados remetem à bebida: “mávida” (úmida), “pâmpanos” (as hastes da videira), “mosto” (o sumo da uva antes da fermentação), “cacho rubro”. O estado de embriaguez proveniente do efeito etílico estende-se também a uma embriaguez que vem do erotismo, pois “das tuas sedas e dos teus cabelos / sobe o vapor dos vinhos, em novelos”. A mulher aparece envolta, numa rara situação entre os poemas analisados, em tristeza e lágrimas, demonstrando como o ambiente da alcova, onde não é necessário representar rígidos papéis sociais, favorece uma expressão mais autêntica dos sentimentos.

No poema “Insolência da carne”, que analisaremos mais à frente, também o espaço da alcova é determinante na expressão do erotismo.

### **3.6. O vestuário**

As roupas, além de instrumento de sedução, são também expressão de subjetividades e refletem condições sociais e de poder.

No poema “Mameluca”, os trajes são “petulantes”, como uma afronta à moral estabelecida. Em “Magnífica”, a roupa compõe um conjunto fundamental para a mulher exercer sua sedução, pois basta, para que fascine os homens, entre outros itens que tenha “quinze jardas de seda bem talhada”. Como a

seda, os tecidos nobres são frequentes, marcando distinção social. No poema “Excelsior” (*Brasões*) essa preferência fica evidente:

De todas, esta é a mais formosa dama  
E o mais fidalgo e nívoo dos decotes,  
Desabrochando em pérolas... Miosótis  
Espumilhados em triunfal derrama...

A graça irrompe; o olhar da estrela inflama  
Esculturais e femininos dotes;  
Soberano esplendor dos camarotes  
Nas primeiras da ópera e do drama!

Alma do prado; em seda flava e renda  
Jade suntuosa, trêmula, estupenda,  
Na corbelha do fáeton clara e aberta;

Sol das varandas, palpitante opala  
Das embaixadas em “soirées” de gala,  
De um manto de oiro e madrigais coberta! (LOPES, 1945, p. 27)

Neste poema a escolha do vestuário é feita cuidadosamente para impressionar nas aparições públicas da mulher, na ópera e no teatro, onde tanto esmero no trajar-se e tanto cuidado com a aparência conferem à moça uma posição de destaque, ela é o “soberano esplendor”. Qual seria esse vestuário? Começa pelo decote cuidadosamente realçado por um colar de pérolas. Esse mesmo vestido é composto por tecidos nobres: seda dourada, com adornos de renda.

Para ser soberana, entretanto, essa mulher ainda precisava não dividir o foco das atenções com outras. Assim, também a maneira como chega a seu destino contribui para uma aparição que impressiona: numa carruagem (o fáeton) ricamente adornada com uma corbelha (pequena cesta) de jade. Tudo é minuciosamente estudado pela mulher para fazer do momento público uma ocasião em que seja ela o centro das atenções.

Segundo Ximenes, são nesses momentos de saída que a mulher, respeitando as regras rígidas do decoro público, utiliza o vestuário como forma

de emitir sinais para os homens. Nesses momentos, era importante ter muito cuidado, inclusive para sobressair-se entre as demais mulheres.

Nos locais públicos, fossem teatros, salões de baile, casas de chá, no caminho de volta da missa para casa ou ainda em um passeio ao parque (mesmo que sempre acompanhadas), sua manifestação de aproximação em relação ao sexo masculino se fazia mediada pelo vestuário.

A sociabilidade, na ocasião do baile, criava também entre as convidadas a competição dentro do próprio gênero, ou seja, mulheres competiam com mulheres no requinte dos trajes, na docilidade dos gestos. (XIMENES, 2011, p. 45)

Outro poema em que a roupa ocupa um lugar central é “Gaulesa” (*Brasões*), cujo título revela uma mulher de origem francesa, por isso não faltam, aí, expressões em francês e referências a esse país.

Forma divina em mármore lavrada,  
Tu, flor da pátria, que ao Rei-Sol pertence;  
E não há quem te veja, que não pense  
No estelífero baile da embaixada.

E és rosa ainda; rosa fluminense  
– Alva corola em púrpura afogada;  
Quero-te assim em pompas de alvorada,  
Embaixatriz da chique parisiense.

Calcando o “boulevard” às três da tarde,  
Premida a carne, que em volúpias arde,  
Na correção finíssima da cassa;

Para-sol japonês que a altura excede  
Das mãozinhas gritando em “peau de Suède”,  
Toda aureolada no esplendor da graça! (LOPES, 1945, p. 58)

Aqui a mulher é vista em dois momentos: no baile e num passeio pela rua. Ambas as situações proporcionam ocasião para que ela possa aparecer em público. A caracterização da mulher sugere uma forma a ser contemplada antes que desejada: ela é “forma divina em mármore lavrada”, como uma escultura que se dá ao deleite estético, mas não erótico. Repete-se a metáfora da flor, porém com a suavidade da rosa. O diminutivo é empregado na descrição das mãos, sugerindo delicadeza.

Todo esse clima ameno não ocorre porque a mulher não sinta desejo ou vontade de ser desejada (sua “carne em volúpias arde”), mas porque prefere ser mais discreta. Ainda assim, seu comportamento revela-se ambíguo, pois a cassa é um tecido que, em sua transparência, oferece uma breve visão do corpo, o que realça as formas femininas (“na correção finíssima da cassa”). Esse comportamento ambíguo, que, por um lado, sugere delicadeza, por outro não deixa de exhibir o corpo cuidadosamente modelado pela roupa, é também uma estratégia de sedução. De acordo com Ximenes (2011, p. 48):

A estratégia das aparições do traje social, dentro do relevante valor burguês da época, mesmo que escondendo e revelando diferentes partes do corpo com a produção cuidadosa do vestuário, revelava uma carga hipertrófica do imaginário erótico, que traduz, a despeito do cobrir-se, o revelar-se por meio, tanto da vestimenta invisível (saiote, corpetes e lingerie) que valoriza a nudez, como do traje final, que era arquitetonicamente criado para acentuar-lhe os atributos físicos.

De acordo com a mesma autora, a preocupação com a moda não era uma futilidade, nem as roupas não eram só instrumento de sedução. Numa época em que a participação feminina na sociedade foi fortemente cerceada, o vestuário, uma das poucas ocupações permitidas (e mesmo valorizadas) para o sexo feminino, tornou-se um dos poucos meios de expressão individual:

A roupa exerce então a expressão de subjetividade reprimida na comunicação da mulher com o mundo. As roupas muitas vezes falavam por elas, ou, muito antes delas, exprimindo seus sentimentos mais secretos quando em público. (XIMENES, 2011, p. 49)

Da mesma forma que no poema anterior, também em “Victrix” (que significa, nesse caso, “vitoriosa”), poema de *Helenos*, a aparição em público da mulher é cercada de admiração, e a roupa tem grande parte nisso, não só ao modelar o corpo como também ao permitir um vislumbre deste, como já vimos pelo tecido, a cassa, que aparece com frequência nos poemas.

Há um frêmito de vida quando passas  
Em redolente e senhoril desgarro,  
Com o modelado corpo, o aceso barro  
Flamando em rubras e guerreiras cassas.

Entusiasmada, a multidão nas praças  
Segue o rastro de estrelas do teu carro,  
Feito das seduções e do ar bizarro  
Com que da marcha a linha de oiro traças.

És o inferno cruel das outras Evas  
E o céu dos homens! para a inveja trevas,  
E para nós – o resplendor da vista!

Plantas, com intrepidez e ao sol risonho  
Sobre a coluna bíblica do Sonho  
A bandeira insolente da conquista! (LOPES, 1945, p. 55)

Esse último soneto adianta o próximo aspecto a ser analisado, as relações entre o erotismo e o poder. A mulher, aqui, não se coloca no papel passivo de objeto a ser conquistado; antes, exercendo sua atração, passa a ter papel ativo no jogo da sedução. Por isso ela planta “a bandeira insolente da conquista”. Há, nos poemas de B. Lopes, uma recorrência à imagem da “insolência”, do desafio. Uma insolência que as mulheres lançam à sociedade ao atrever-se a exercer de forma pública e explícita seu erotismo.

As mulheres que se encaixam nesse perfil nunca passam despercebidas. Suas aparições públicas são sempre cercadas de uma agitação, um “frêmito”. Elas, ao mesmo tempo, fascinam por sua beleza e incomodam por sua personalidade. Exercem um poder que excede as fronteiras do jogo amoroso.

B. Lopes, continuando o registro descritivo dos cromos que lhe valeram a fama inicial, mostra muito apuro em descrever todo o conjunto dos instrumentos que a mulher utilizava para realçar sua beleza e poder de sedução. Esse poder, porém, como veremos nos poemas que se seguem, vai além de apenas seduzir; ele permite à mulher uma maior participação social.

### 3.7. Erotismo e poder

Foucault (1988, p.114) demonstra como a produção da sexualidade (ele utiliza o termo “produção”, pois na verdade, segundo ele, não se trata de reprimir a sexualidade, mas sim, “produzi-la” de acordo com certos dispositivos que visem à sua regulação) serve a relações de poder na sociedade:

Não se deve descrever a sexualidade como um ímpeto rebelde, estranha por natureza e indócil por necessidade, a um poder que, por sua vez, esgota-se na tentativa de sujeitá-la e muitas vezes fracassa em dominá-la inteiramente. Ela aparece mais como um ponto de passagem particularmente denso pelas relações de poder; entre homens e mulheres, entre jovens e velhos, entre pais e filhos, entre educadores e alunos, entre padres e leigos, entre administração e população. Nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados da maior instrumentalidade: utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias.

Para ele, a produção de uma sexualidade (a socialmente desejada) é histórica e provém de dois dispositivos: um *dispositivo de aliança*, externo, que compreendia, por exemplo, “o sistema de matrimônio, de fixação e desenvolvimento dos parentescos, de transmissão dos nomes e dos bens” (FOUCAULT, 1988, p.117). A partir do século XVIII, com a ascensão da vida burguesa e da família monogâmica, esse dispositivo externo teria sido substituído por outro, interno ao indivíduo e à família, que ele chama de *dispositivo de sexualidade*, apenas uma forma renovada de se atingir um mesmo fim, descrito abaixo:

O dispositivo de sexualidade tem como razão de ser, não o reproduzir, mas o proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global. (FOUCAULT, 1988, p. 118)

Percebemos então uma necessidade histórica de se submeter a sexualidade a mecanismos de controle, que, na verdade, expressam relações

de dominação. Qual o interesse de um controle público sobre algo que é, a princípio, de domínio privado?

Lucia Castello Branco baseia-se no mito platônico de Aristófanes, de que havia os seres andróginos, possuidores das características dos dois sexos. Eram seres completos e por isso, poderosos. Com tamanho poder, foram castigados por Zeus e divididos em dois, um masculino, outro feminino. A divisão, diminuindo sua força, tornou-os mais facilmente controláveis. Esse mito revela dois aspectos sobre o erotismo: o primeiro, a busca de uma totalidade, uma continuidade, ideia que, como vimos, foi aprofundada na teoria de Bataille. Outro deles, o aspecto ligado ao poder. Conforme Lucia Castello Branco (2004, p. 11):

Não é de se estranhar que, nas sociedades de governo totalitário, a questão do erotismo se coloque como fundamental. Sabemos, desde Platão, do poder desse Deus incapturável. Para formar cidadãos frágeis e inseguros, é preciso reparti-los, mutilá-los, transformá-los em metades de metades, sem nenhuma possibilidade de recomposição. Isso se faz há séculos, através de inúmeras e sutis modalidades de controle do desejo, e de severas punições aos infratores da ordem.

Apesar de termos assistido, nas últimas décadas, a um movimento proveniente de vários segmentos, que vem proporcionando ao ser humano uma vivência mais plena de sua sexualidade, ainda permanecem, e com bastante força, discursos conservadores que, atuando sobre o erotismo, produzem no indivíduo dúvidas, medos e culpa, fragmentando-o sob a experiência de um conflito pessoal permanente, que muitas vezes o consome e o paralisa, tornando-o assim mais facilmente “controlável”, conforme nos mostra a citação.

Já vimos que na obra de B. Lopes predominam as mulheres que vivem ostensivamente sua sexualidade, numa exibição pública e ousada de seu erotismo, enquanto há também uma minoria que aparece sob o signo da

repressão. Nas relações entre erotismo e poder, a mulher ocupa, segundo Castello Branco (2004, p. 13), o papel significativo de elemento mais socialmente desestabilizador que o homem:

Há ainda um outro elemento que parece se circunscrever aos domínios de Eros e ameaçar veladamente a ordem social: o feminino. [...] Durante a gestação a mulher revive, ainda que temporariamente, a totalidade que lhe foi roubada por Zeus: é completa e “redonda” como os seres originais de Aristófanos. Além disso, a gestação lhe permite o contato íntimo com a origem, e, paradoxalmente, com a morte: é somente através da “morte” do óvulo e do espermatozoide que se origina a nova vida; é somente através da “morte” de seu estado de completude que o filho pode nascer. A mulher carrega, portanto, a capacidade natural de experimentar a totalidade e a fusão com o universo.

Daí, segundo a autora, a necessidade, que atravessa a história, de se controlar o erotismo feminino:

Não é por acaso que as sociedades patriarcais estão repletas de regras que procuram controlar essa estranha magia das bruxas. O poder do feminino se encontra expresso nos mitos, dos pagãos aos cristãos; a Bíblia traz exemplos inesgotáveis da necessidade de regular, de “proteger” as mulheres e de se proteger contra elas, que, silenciosas e passivas, ameaçam a ordenação e a assepsia da humanidade, sobretudo durante a menstruação e a gravidez, estados considerados impuros e impróprios, que as remetem naturalmente à “conexão erótica”. (CASTELLO BRANCO, 2004, pp. 13-14)

São comuns, nos poemas de B. Lopes, associações entre imagens do erotismo e de poder, evidenciando que este aspecto foi levado em conta na determinação de seus perfis femininos.

Já tivemos anteriormente a oportunidade de analisar por que meios se dá a repressão do desejo no poema “Sua Alteza”. Essa repressão está diretamente relacionada ao poder. Enclausurada num convento e impedida de exercer sua sedução, a mulher se vê também privada de qualquer forma de influência na vida social. Vai viver num mundo à parte, em que o poder é ditado pelos agentes repressores (“o império da abadessa”).

No poema “A Condessa” (*Brasões*) também encontramos associações entre erotismo e poder:

Ei-la defronte à lâmina espelhenta  
De áureas molduras florejadas, e onde  
Toda a riqueza do salão do conde  
Pontilhada de luzes se apresenta.

A tanto luxo ousado corresponde  
Essa que surge, ao próprio corpo atenta,  
Bela e soberba! E, como um astro, aumenta  
Toda a riqueza do salão do conde!

Dá ao cabelo e ao talhe do corpete  
O último toque; um último alfinete  
Franze a cauda real da saia turca;

Põe, quase aos ombros, um buquê vermelho;  
E pronta já, de costas para o espelho,  
Vai ensaiando um passo de mazurca. (LOPES, 1945, p. 31)

A primeira estrofe apresenta o ambiente em que se localiza o perfil feminino que será descrito. É todo um ambiente de requinte e sofisticação, com “áureas molduras” em que se apresenta, “pontilhada de luzes”, “toda a riqueza do salão do conde”. A mulher surge perfeitamente integrada ao rico ambiente, “a tanto luxo ousado corresponde / essa que surge”. Ela é “bela e soberba” e com isso também é símbolo de distinção social para o seu par: “E como um astro, aumenta, / Toda a riqueza do salão do conde!”.

E a maneira que ela tem de atingir essa condição social e poder desfrutá-la é ser cuidadosa com sua aparência e poder de sedução. Não lhe escapam nem os menores itens. Ela é atenta ao corpo, ao cabelo, ao corpete; à cauda da saia e aos acessórios, no caso, o buquê vermelho com que adorna o vestido. Todos esses cuidados com o corpo, penteado e vestuário atendem a uma dupla função: a de aparentar controle sobre o impulso erótico (não se trata aqui de reprimi-lo, mas sim de poder utilizá-lo de acordo com a vontade e a conveniência) e também uma forma de marcar uma distinção social, uma

relação de poder, conforme afirma Sant'anna (2005, p. 123) sobre a origem do corpete:

Misturada ao advento da moda destinada à vida nas cortes, a fabricação de perfumes, pós, perucas, pintas artificiais, pomadas para depilação entre outros, exprimia a necessidade de homens e mulheres pertencentes à nobreza de exibir uma aparência recriada artificialmente, demonstrando, desse modo, distinção social e poder. Além disso, a postura ereta, resultado do uso de espartilhos, servia como um testemunho do controle das paixões: como se, aqueles que ostentassem uma aparência física “sem desvios” tivessem de fato maior capacidade de controlar os desvios da carne.

Há uma dupla forma de se interpretar tanto esmero no vestuário da mulher: por um lado, ela aparece como mais um bibelô a enfeitar o salão da riqueza, assim reforçando a exibição de poder do homem, conforme analisa Ximenez (2011, p. 29):

No século XIX, o homem se apresenta vestido de maneira sóbria e séria, com exceção dos dândis. O próspero homem de negócios transfere para a mulher vestida o dever de ressaltar suas riquezas e poder, como se fosse uma vitrina.

Por outro lado, é a maneira que a mulher encontra de compartilhar esse poder:

Vale ainda acrescentar que o casamento era a carreira ideal feminina, e, para tanto, a mulher se utilizava da vestimenta como forma de “marketing pessoal”, pois sua imagem era um dos poucos artificios de que ela se valia para a conquista, visto que suas aparições públicas eram ainda restritas. (XIMENES, 2011, p. 26)

Também Alberoni (1986, pp. 28-29) assinala a proximidade entre erotismo e poder:

No homem há separação entre Eros e política, entre sexualidade e poder. Na mulher, continuidade. A proximidade física, o relacionamento tátil, sensorial, erótico são uma maneira de participar da sociedade, do grupo, de estar em seu centro.

Outro poema que também expressa as relações entre erotismo e poder, entre o poder do erotismo que confere poder também social, é “Magnífica”, um soneto de *Brasões*:

Láctea, da lactescência das opalas,  
Alta, radiosa, senhoril e guapa,  
Das linhas firmes do seu vulto escapa  
O aroma aristocrático das salas.

Flautas, violinos, harpas de ouro, em alas!  
Labaredas do olhar, batei-lhe em chapa!  
Vênus que surge, roto o céu da capa,  
Num delírio de sons, luzes e galas!

Simple coisa é mister, simples e pouca,  
Para trazer a estrela enamorada  
De homens e deuses a cabeça louca:

Quinze jardas de seda bem talhada,  
Uma rosa ao decote, árias na boca,  
E ela arrebatada o sol de uma embaixada! (LOPES, 1945, p. 21)

Na primeira estrofe, à descrição das características físicas da mulher vêm unir-se outras que remetem ao poder. Assim, no primeiro verso, a cor branca da pele é associada a uma pedra preciosa.

No segundo verso, o adjetivo “senhoril” é o único que faz referência direta ao poder, ele define uma pessoa que, domina com sua presença, tem a marca da distinção e da nobreza. Esse adjetivo, ocupando um lugar central na enumeração apresentada no verso, estende seu campo semântico para os demais da série. Assim, outros adjetivos que, a princípio, somente apresentam atributos físicos da mulher, contagiam-se pelo sentido do poder. O adjetivo “alta” vai além do sentido de estatura, recebendo também a conotação de imponência. A mulher é também “radiosa”, como um corpo luminoso, um sol em torno do qual planetas orbitam – ela ocupa uma posição central, própria de quem exerce o poder. Além disso, é também “guapa”, palavra que tem, entre seus significados, tanto “bonita e elegante” como “valente e ousada”.

Na sequência da primeira estrofe novamente repete-se a composição original de vocábulos que criam um sintagma no qual se unem aparência física e poder. No terceiro verso, temos “das linhas firmes do seu vulto”. Trata-se de

uma mulher cuja firmeza corporal revela uma firmeza de personalidade, apresentando estabilidade, segurança. E no quarto verso “o aroma aristocrático das salas” revela que a posição social da mulher e seu poder de sedução estão intimamente associados.

Nas duas últimas estrofes, “a estrela enamorada” tem o poder de trazer a “cabeça louca”, isto é, desestabilizar, não só homens como também deuses. Basta que para isso exerça seus dons de sedução: um tecido apropriado, “quinze jardas de seda bem talhada”; a utilização de um acessório que põe em evidência uma parte do corpo fortemente cobiçada no imaginário masculino: “uma rosa ao decote”; uma canção que tanto favoreça a criação de uma atmosfera de sedução quanto coloque em evidência seu intérprete: “árias na boca”. Com a criação de todo esse ambiente propício à sedução, a mulher conquista também o poder sobre os homens: “ela arrebatou o sol de uma embaixada”.

Este poema é um dos que melhor resume a concepção de erotismo e poder em B. Lopes: mulheres que exercem plenamente seu erotismo, assumindo sua sexualidade, ou, mais do que somente isso, não apresentam pudores em exibí-la publicamente. O fascínio que a mulher exerce sobre o homem confere-lhe poder na sociedade. O poder do erotismo vai além da sexualidade, ele estende-se a outras esferas da vida social.

A literatura do período é pródiga em exemplos de mulheres cujo sensualismo é motivo de queda para o homem. Rita Baiana, de *O Cortiço* (Aluísio Azevedo), é a morena tropical cuja sensualidade abala o rígido moralismo do homem branco europeu. Foram os mistérios da fisiologia feminina em Maria do Carmo, de *A Normalista* (Adolfo Caminha), que propiciam a consumação de relação incestuosa com o padrinho. *Lenita* de A

*Carne* (Julio Ribeiro), atropelando a moral da época, utiliza o homem como meio de “acalmar” seu desejo. No soneto “Dança do ventre”, Cruz e Souza nos apresenta uma dançarina metaforizada em “réptil abjecto” e “verme” que representa “o demônio sangrento da luxúria”. Abaixo, o soneto:

Torva, febril, torcicolosamente,  
Numa espiral de elétricos volteios,  
Na cabeça, nos olhos e nos seios  
Fluíam-lhe os venenos da serpente.

Ah! que agonia tenebrosa e ardente!  
Que convulsões, que lúbricos anseios,  
Quanta volúpia e quantos bamboleios,  
Que brusco e horrível sensualismo quente.

O ventre, em pinchos, empinava todo  
Como réptil abjecto sobre o lodo,  
Espolinhando e retorcido em fúria.

Era a dança macabra e multiforme  
De um verme estranho, colossal, enorme,  
Do demônio sangrento da luxúria! (SOUZA, 1985, p. 81)

No outro extremo, aquelas que não conseguem um meio de realizar seus desejos eróticos, como *Magdá*, de *O Homem* (Aluísio Azevedo), recebem algum tipo de punição no final.

Um exame mais detido sobre cada uma das personagens citadas poderá indicar, com mais precisão, as motivações por detrás de seus atos. No caso dos perfis femininos de B. Lopes, destaca-se a questão do poder.

Em B. Lopes, o poder de sedução da mulher, mais do que instrumento de *ascensão* social, é meio de *inserção* social, que a permite participar mais ativamente da sociedade. Sempre temida, é, no entanto, com a consolidação do capitalismo, no século XIX, que a mulher foi mais radicalmente afastada da vida pública, pelo modo de vida burguês, como podemos ver em Hunt (2009, pp. 45-46):

Já há muito tempo se observou que foi no século XIX que as mulheres ficaram relegadas à esfera privada a um grau até então jamais conhecido. [...] As mulheres estavam associadas a seu “interior”, ao espaço privado, não só porque a industrialização

permitia que as mulheres da burguesia se definissem exclusivamente por ele, mas também porque a Revolução tinha demonstrado os resultados possíveis (e o perigo para os homens) de uma inversão da ordem “natural”.

A mulher se tornou o símbolo da fragilidade que devia ser protegido do mundo exterior (o público); tinha se convertido no símbolo do privado. As mulheres só podiam ficar confinadas em espaços privados, devido à sua fragilidade biológica [...]

Assim, a exibição pública e ostensiva da sensualidade feminina em B. Lopes pode ser lida como um meio de a mulher manter-se próxima do poder, de quebrar o seu confinamento no lar e garantir-lhe maior participação social. Por outro lado a “insolência”, marca característica de muitos perfis femininos, é também a apresentação de um desafio, é um anelo de liberdade.

### **3.8. Mulher fatal?**

A alta capacidade de sedução das mulheres aliada ao poder que ela representa nos leva a formular uma questão. Estaríamos diante do estereótipo da mulher fatal, tipo largamente representado na literatura do período?

Comparando a imagem da mulher fatal em obras da época, Dottin-Orsini faz um levantamento das formas que esse tipo de representação assumiu. Ela começa seu ensaio destacando a forte presença feminina na literatura da Belle Époque:

Linha em ponta-de-chicote de amante imperiosa, arqueadura de dançarina lasciva ou ainda entrelaçados de cabeleira solta: a arte 1900 aparece como uma arte feminina, isto é, inteiramente dedicada à adoração das formas femininas e repetindo-as por toda a parte. (DOTTIN-ORSINI, 2006, p.13)

Embora a designação “fatal” traga em si mesma a conotação da morte, mulheres fatais são, na verdade, todas aquelas que trazem alguma forma de dano ao homem:

No que podemos chamar de uma mitologia da feminilidade, a mulher fatal não é apenas a mulher que mata. Ela se confunde também com a megera, versão pouco decorativa, mas temível, daquela que estraga a vida de um homem, como a depravada de

imoralidade contagiosa, como a beldade de nefasto poder. (DOTTIN-ORSINI, 2006, p. 15)

No poema “Italiano”, de *Brasões*, ronda um clima de morte. A mulher aqui descrita encaixa-se perfeitamente no perfil de “fatal”. Não só pela tentativa de assassinato, mas por imagens a ela ligadas que indicam um perfil repugnante, frio e maldoso:

À saída do clube, o conde, um dia,  
No tom cavo das mágoas e revezes,  
Concluindo a palestra me dizia:  
Nunca, amigo, por ela te embelezas;

Hão de amargar-te eternamente as fezes  
Da taça loira, apetitosa e fria,  
Que te ofereça, e a tentação desprezes  
Do seu fino licor de Malvazia;

Filtros danados, tóxicos perversos  
Andam, traindo o império da vontade,  
Da parceria nesse vinho imersos...

Tempos depois eu soube, não sei onde,  
Que essa flor da luxúria e da vaidade  
Tinha, uma noite, envenenado o conde. (LOPES, 1945, p. 21)

Em outros poemas de B. Lopes, a noção de dano está presente. Como em “Amórfala” e “Insolência da carne”. Ou no poema abaixo, “Apoteose” (*Helenos*), em que o momento do título é triunfo da mulher sobre o homem:

Não sei porque surpresas de meu fado,  
Se por ventura ou por desgraça minha,  
Sigo os volteios do teu giro alado,  
Teus aéreos caprichos de andorinha.

Nas tuas ígneas asas arrastado,  
Do erro buscando a sedutora linha,  
Perdi cultos e crenças do Passado:  
És do meu coração dona e rainha.

Prende-o no áureo grilhão do teu encanto,  
De teus braços febris na algema flórea,  
Ou nas cadeias súplices do pranto;

Águia, eleva-te, e aos hinos das fanfarras,  
Como um troféu sangrento da vitória,  
Leva o meu coração nas tuas garras! (LOPES, 1945, p. 57)

Na primeira estrofe, enquanto quer seduzir a mulher é “andorinha”, ou seja, dócil e graciosa. Uma vez conquistado seu objetivo, ela mostra sua verdadeira personalidade, a de “águia”, poderosa e sagaz, que prende o homem em seus encantos, conforme indicam as palavras “grilhão” e “algema”.

O homem, fascinado por essa mulher, chega mesmo a perder o que tem de mais precioso, a própria identidade “Perdi cultos e crenças do passado” e fica reduzido à condição de escravo: “És do meu coração dona e rainha”. O último verso revela a motivação por detrás dos atos da mulher, apenas o sádico prazer de submeter o homem para obter “um troféu sangrento da vitória”. Essa motivação e esse comportamento são típicos da “mulher fatal”.

Comum também em B. Lopes é um “sentimento de pecado” (ou da obscenidade, conforme Bataille) que não impede, no entanto, que a transgressão se concretize, numa atmosfera de desafio, como no poema “Luxúria”, de *Plumário*:

Um estranho alvoroço me domina  
Se me apareces, triunfal senhora;  
Rasgam-se os véus de treva e de neblina,  
E eis que me surge deslumbrante aurora.

Na tua boca e nos teus olhos mora  
O demônio da graça feminina  
– Inferno augusto onde minh’alma implora  
A tua carne lúbrica e divina.

Oh! colmeia de sonhos e desejos!  
Abre o dulçor de gozos infinitos  
Às abelhas famintas de meus beijos!

Que os meus lábios febris, largando o gelo,  
Saltem, gritando, como dois cabritos,  
Na floresta aromal do teu cabelo! (LOPES, 1945, p. 78)

Nesse poema o tema do erotismo é desenvolvido sob o signo da contradição. O desejo é vivido de forma contraditória, pois o inferno é augusto, e a carne é, ao mesmo tempo, lúbrica e divina. Também as mudanças de estado da solidão para a presença feminina são vividas em antíteses, a solidão

é a neblina e o gelo, a mulher, a aurora e o calor febril. Entretanto, não se trata aqui de um sujeito moralmente dividido entre o prazer e a transgressão. É, mais uma vez, um desafio, uma nítida preferência pela transgressão, conforme os desejos manifestos nos tercetos.

Mas essas características, sozinhas, não são suficientes para esgotar a imagem da mulher fatal: tal foi a variedade de representações, de reduções e de ecos, que essa imagem de mulher pode aparecer atenuada ou distorcida:

Sejamos precisos: mito transformado em clichê, a mulher fatal tornou-se difícil de definir. Certamente era um tema agradável e muito decorativo: a arte mostrava-a sempre bela, ataviada de trajes suntuosos, flores e jóias eram atributos obrigatórios. (DOTTIN-ORSINI, 2006, p.16)

Já tivemos a oportunidade, anteriormente, de verificar que os atavios femininos são um ponto forte das descrições de B. Lopes, encaixando-se na definição acima. Finalizando a definição de mulher fatal, ainda uma última característica é apontada pela autora:

Ela encarnava um exagero da feminilidade, mistério insondável, como era sabido, tanto para si própria como para o homem. Enfim, era simplesmente a mulher má, em outras palavras, destinada por essência à maldade: no *Journal* dos irmãos Goncourt, trata-se de um animal louco, malvado, encontrando um violento prazer nas desgraças de quem lhe é companheiro de vida. (DOTTIN-ORSINI, 2006, p. 15)

Se o exagero da feminilidade está presente nos poemas de B. Lopes, tal fato se deve, também, ao caráter descritivista do poeta, cultivado desde os *Cromos*. Sensível observador, ele é muito hábil na fixação das características de seus personagens.

Se nos poemas que acima analisamos vislumbra-se o estereótipo da mulher fatal, em outros prevalece um encantamento do sujeito lírico pelos perfis femininos, que, de fato, torna-se instrumento de poder para mulher. A

noção de dano para o homem ou sua queda moral, por isso, não é a tônica da maior parte dos poemas.

De posse dessas considerações, pode-se concluir que as mulheres de B. Lopes, consideradas em sua totalidade, não se encaixam perfeitamente no perfil da mulher fatal. Entretanto, essa imagem corrente na época, sobretudo na literatura decadentista, não deixa de ser acolhida em parte em alguns poemas.

Em “Insolência da carne” (*Brasões*), o tema da queda também está presente:

Da escura dor que esta paixão conquista  
Uma alegria audaz salta e gargalha,  
Tal como um Mefistófeles farcista  
Rompendo, rindo, a renda da mortalha.

Todo o perigo deste amor afronto!  
Que a tua carne lúbrica embebeda  
E me faz dar, divinamente tonto,  
Em teu regaço deliciosa queda.

Que tem um erro, flor? Ao mais que importa  
Que eu do vinho dos beijos me socorra,  
Desde que para a luz se me abre a porta  
Nesta, de mágoas, infernal masmorra?!

Dizendo irei a todos na áurea trompa  
Do verso, o mal que no meu seio medra;  
Limpo, quem seja, me condene e rompa  
A hostilidade com a primeira pedra.

Mais vinho! Mais a essência capitosa  
De teu cabelo e de teu colo; é pouca  
A que me vem da tua face em rosa...  
Põe tua boca sobre a minha boca!

Já não tem a razão leis que me imponha;  
Furos e justos nada têm que eu peque;  
E se alguém rir quiser desta vergonha,  
Esconde o rosto na asa de teu leque.

O ébano quente, a perfumosa treva  
Da cabeleira olímpica desnasta,  
E sobre a impudícia – oh! filha de Eva!  
Da minha doida embriaguez alastra...

De teu olhar o fluido me eletrize  
Em tão paradisiaco regalo;  
E nessa extrema e voluptuosa crise  
Salte o teu seio para só eu beijá-lo.

Do pecado e do crime a apoteose,

Com toda a pompa o nosso amor celebre;  
Tem cheiro, este excitante, em alta dose  
Que me desvaire e me alucine a febre.

Corpo cheiroso, oh! delicado aroma  
De mulher nova muito amada e forte,  
Dá-me a luxúria dos festins de Roma  
E, entre as névoas do sonho, o gozo e a morte!

Nem vejo mais! Tudo ante mim vacila...  
Só vejo a taça em que a loucura sorvo...  
Já tua trança desatada oscila  
Num reverbero azul de asa de corvo.

Mais eu me rio, mais me aqueço e estorço,  
Quanto mais o teu vinho me embriaga;  
Sobe-me um calafrio pelo dorso,  
E todo o espasmo de prazer me alaga!...

Venha depois a farejante hiena  
Do ódio implacável me seguindo os passos,  
Que há de me achar, oh! doce Madalena!  
Crucificado e flébil nos teus braços! (LOPES, 1945, pp. 40-42)

Em B. Lopes, o corpo (a carne) é tanto fonte do erotismo como sua expressão evidente. Em seus perfis femininos, ora a mulher aparece manifestando explicitamente seu desejo, ora, quando deseja reprimi-lo, é traída pelas indicações do desejo emanadas pelo corpo. A carne, portanto, parece ter “vida própria” e escapa ao domínio do sujeito, ainda que este esteja determinado a manter sob controle suas manifestações.

Trata-se do binômio desejo sexual e vida social. Esse binômio foi suficientemente explicitado por Bataille. O erotismo, segundo ele, provém mesmo daí, da necessidade de se conciliar a vida numa sociedade organizada pelo trabalho e pela razão com as imperativas necessidades do corpo. Numa sociedade como a que temos até aqui analisado, a do final século XIX, marcada por ânsia civilizatória, rígida moral sexual proveniente não só do discurso religioso, como do científico e por restrições sociais à mulher, esse binômio se torna ainda mais acentuado.

As mulheres de B. Lopes, que, dentro de certos limites, demonstram publicamente seu desejo, utilizando, para isso, os recursos de sedução que

têm à disposição demonstram também um forte desejo de liberdade, um desejo que pode ser tomado mesmo como pessoal, dada a forma como a sociedade tratava pessoas na sua condição social.

O poema “Insolência da carne” traz, já no título, o apelo desse corpo que insiste em se rebelar contra as imposições sociais. Trata-se de um poema diferente dos demais. A começar pela forma, mais extensa que o soneto; pelo tom descritivo que marca os demais ceder lugar a uma breve narrativa, e por não se tratar diretamente de um perfil feminino, mas da relação entre um homem e uma mulher.

Na primeira estrofe, já se observa a indicação de um amor “ilícito”, associado ao mal, com a citação do personagem Mefistófeles. O binômio erotismo e vida social aparece na antítese “escura dor” e “alegria audaz”, que caracteriza o interdito e o prazer. Esse binômio será retomado ao longo de todo o poema e é a linha mestra na qual ele se organiza. Assim, a transgressão aparece, textualmente, nos vocábulos ligados à ideia de queda moral: “queda”, “erro”, “masmorra”, “peque”, “vergonha”, “pecado”, “crime”, “luxúria”.

Na décima primeira estrofe, esse binômio é representado pelo pedido que o eu lírico faz à mulher para que lhe dê “o gozo e a morte”. Além da ideia de prazer e condenação, há a afinidade apontada por Bataille entre o erotismo e a morte, ambos conduzindo o ser humano descontínuo à desejada continuidade. Assim, embora aparentemente contrários, prazer e transgressão respondem ao mesmo fim: o desejo da continuidade.

Mesmo diante da consciência do interdito, o eu lírico, como num desejo consciente de desafiar as regras sociais (ou o desejo de liberdade a que anteriormente nos referimos), opta, conscientemente, pela transgressão (“todo o perigo deste amor afronto!). É uma característica do erotismo evidenciada por

Bataille, a busca pelo excesso, pelo perigo, como forma de integrar-se à prodigalidade do movimento da vida, composto por reprodução e morte, excesso e consumo.

A mulher aparece neste poema com os atributos da sedução que já estudamos. O corpo predisposto para o prazer: “a carne lúbrica” e sem restrições sociais, “a impudicícia”; o olhar que seduz: “do teu olhar o fluido me eletrize”; o perfume, aqui tratado como cheiro, que igualmente envolve o eu lírico no ambiente da sedução: “tem cheiro, este excitante, em alta dose”; os cabelos que, junto com a pele, encantam e embriagam: “mais vinho! Mais a essência capitosa / de teu cabelo e colo”.

A imagem da embriaguez, frequente nos poemas de B. Lopes, indica que o sujeito já não é mais capaz de discernir a realidade com clareza. Ele está tomado pelos estímulos que promoveram a sua desestabilização, sua dissolução como ser constituído, conforme Bataille, na ordem descontínua. Por isso, segundo ele, “o termo dissolução responde à expressão familiar de vida dissoluta, ligada à atividade erótica [...] Toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado” (BATAILLE, 1987, p.14).

O que precede a queda, ainda que deliberadamente assumida, é o descontrole. À medida que a breve narrativa se aproxima do clímax, que é o ato sexual, acentua-se esse descontrole. Assim, na segunda estrofe temos: “divinamente tonto”; “Já não tem a razão leis que me imponha” (sexta estrofe); “minha doida embriaguez alastra” (estrofe sete); “voluptuosa crise” (oitava estrofe); “tem cheiro [...] que me desvaire e me alucine a febre” (nona estrofe); “nem vejo mais, tudo ante mim vacila” e “só vejo a taça em que a loucura sorvo” (estrofe onze). A décima segunda estrofe, a penúltima do poema,

apresenta o clímax, com a consumação do ato sexual que vinha sendo preparado desde o início.

As imagens do descontrole nessa estrofe são substituídas pelos sintomas físicos do prazer: “aqueço e estorço”, “sobe-me um calafrio pelo dorso”, “todo o espasmo de prazer me alaga”. Essas imagens indicam o gozo. O desejo de continuidade é também representado, metaforicamente, pelo vinho que emana da mulher (“Quanto mais o teu vinho me embriaga”) e toma o ser do homem (“todo o espasmo do prazer me alaga”). O vinho que flui de um para o outro simboliza a continuidade, a fusão dos sujeitos.

A última estrofe traz o desfecho com o princípio da realidade, após o momento de desvario, impondo-se sob o princípio do prazer. A mulher, “Madalena”, mostra-se arrependida e o eu lírico, culpado, encontra-se “crucificado” por sua transgressão.

Com relação ao tema da “mulher fatal”, pergunta formulada no início da análise, nesse poema ela não se encaixa nesse estereótipo. Embora haja nesse tema o texto do erotismo que leva à transgressão, tratada como queda ou falha moral, predomina o tom desafiador do sujeito frente a sociedade, de assumir a relação dita “ilícita” para desfrutar o prazer sem restrições e não um desejo da mulher, ainda que inconsciente, em prejudicar o homem. Ao contrário, nesse poema a mulher se apresenta mais como objeto que sujeito, é o homem que vai conduzindo a narrativa até seu desfecho e resta à mulher somente demonstrar arrependimento no final.

Temos então, nesse poema, uma narrativa baseada no tema do prazer e da transgressão. Desejoso de prazer, o eu lírico se entrega à transgressão. Esse prazer se dá por etapas. Ele começa nas sensações que emanam da mulher (que, aqui, ao contrário dos outros poemas, não aparece como sujeito),

evolui para a progressiva dissolução do sujeito, atinge o gozo final e termina com a culpa pela transgressão.

#### 4. Considerações finais

Neste trabalho procuramos analisar o tema do erotismo nos versos do poeta fluminense B. Lopes.

De início examinamos a fortuna crítica sobre o poeta em busca de indicações sobre possíveis caminhos de leitura a percorrer. Um dos primeiros artigos com que tivemos contato, “Etnia e julgamento literário”, indicou-nos a carência de um estudo mais puramente formal sobre essa poesia, pois durante boa parte do século XX, as análises de B. Lopes foram mais norteadas por critérios biográficos e étnicos, que puseram em segundo plano aspectos literários.

Também foi possível constatar que, marginalizado por sua condição social, o poeta encontrou na estética decadentista uma dupla estratégia: o meio de marcar sua posição de dissonância com relação às letras “oficiais” (leia-se parnasianas) e de conseguir promoção pessoal numa sociedade em mudança, com ideias liberais convivendo com práticas conservadoras.

Após uma leitura preliminar da obra, com as indicações da fortuna crítica, foi possível apontar três temas principais na poesia de B. Lopes: um, com características realistas e parnasianas, ligado à cor local do agradável município de Rio Bonito, que, no entanto, supera a descrição dos costumes locais e capta a essência da vida no interior. Esse tema se encontra principalmente no livro *Cromos* e disperso em outras publicações.

O segundo tema, numa linha simbolista, encontrado em *Val de Lírios*, desenvolve uma poesia mais espiritualista, que não chega a tratar o tema com a mesma profundidade de Cruz e Souza, de quem B. Lopes era amigo e com quem compartilhava ideias estéticas.

O terceiro tema, encontrado principalmente em *Brasões*, mas também disperso em outros livros, é a descrição de perfis femininos com forte carga de erotismo. As apreciações panorâmicas de José Guilherme Merquior e Massaud Moisés nos forneceram preciosas indicações sobre essa linha de leitura, que decidimos seguir. Definido então o objeto de estudo – o desenvolvimento do erotismo nos perfis femininos de *Brasões* – selecionamos um *corpus* de leitura composto por perfis femininos que figuravam o tema.

Para um maior aprofundamento teórico do erotismo utilizamos um instrumental composto pelas teorias de Georges Bataille, Francesco Alberoni e outros textos menos extensos sobre o tema. A investigação das imagens direta ou indiretamente eróticas nos versos e a verificação do instrumental teórico nos textos permitiram-nos levantar de que formas o poeta se apropriou do tema e como o desenvolveu.

Algumas imagens se mostraram recorrentes nos poemas: a mulher caracterizada metaforicamente como flor; a insolência; o sangue quente que é a expressão de um forte desejo; o erotismo como embriagante e desestabilizador; o fascínio e o poder exercido sobre os homens a partir do erotismo feminino.

Nossa investigação permitiu-nos chegar a cinco grandes conclusões:

*Os perfis femininos de B. Lopes não são compostos somente por condessas, baronesas etc.* Embora haja, de fato, uma forte presença de dessas mulheres, há também os poemas escritos para Sinhá Flor e há outras mulheres cuja classe social não é mencionada, além de um gosto por estrangeiras, conforme, por exemplo, os poemas “A Cubana”, “Gaulesa”, “Délia”. Além disso, se ele fala de mulheres nobres, as características desses perfis são igualmente válidas para a burguesia da época.

*Visto pelo ângulo das ideias de Bataille, há um desejo de continuidade.*

Principalmente o excesso de estímulos eróticos descritos é também uma forma de desfrutar, ainda que não fisicamente, do erotismo feminino. É uma forma de participar dele, expressando um desejo de continuidade.

*A poesia de B. Lopes tem feição realista.* Cotejados os seus perfis femininos, descritos com abundância de detalhes, com relatos históricos e informações sobre a época, é possível perceber o realismo das descrições.

*Alguns perfis femininos não deixam de se render a clichês comuns na época.* Alguns perfis femininos reproduzem clichês comuns na época: a morena dos trópicos ocasionalmente aparece como quente e sensual; a mulher fatal, lugar comum da literatura decadentista, também se encontra representada em alguns poemas.

*Apesar desses clichês, há, em outros momentos, uma nota de originalidade nos poemas.* Essa nota é proporcionada pela insolência com que algumas mulheres utilizam seus dotes de sedução e exibem, sem pudores, seu erotismo. Num tom de desafio, essas mulheres respondem ao conservadorismo da sociedade. Nesse tipo de perfil, o erotismo aparece também como um anseio de liberdade.

Assim, o sentido mais frequente das imagens eróticas aponta para uma festiva celebração do erotismo feminino, com uma descrição minuciosa e alegre de estímulos eróticos que indicam um desejo de liberdade e estabelecem, para além da sedução, relações de poder. Um poder fascinante do erotismo feminino, de tal forma que excede o âmbito meramente privado das relações amorosas para se estender ao campo mais amplo das relações sociais.

Nosso trabalho procurou contribuir para preencher a lacuna detectada pelo artigo a que inicialmente nos referimos: a ausência de reflexões mais aprofundadas sobre a obra de B. Lopes (que, felizmente, têm surgido nos últimos vinte anos, inclusive com a republicação recente, em forma de antologia, de parte dos poemas). Com sua variedade de temas e estilos, trata-se de uma obra rica e original, que não pode passar despercebida na história de nossas letras, pela contribuição que deu em sua época, pela multiplicidade de aspectos ainda por analisar e pelo fato de representar tendências ainda pouco estudadas em nossa literatura.

## Referências

- ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- ARAUJO, Leusa. *O livro do cabelo*. São Paulo: Leya, 2012.
- BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Martins Editora, 1943.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre : L&PM, 1987.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil, 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- CANDIDO, Antônio. *Os primeiros baudelairianos*. In: \_\_\_\_ *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadismo e Simbolismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980
- BRANCO, Lucia Castelo. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa [et. al]. Coordenação Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual, essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil. Vol. 4: era realista, era de transição*. Rio de Janeiro: José de Olympio, 1986.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal. Textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006
- DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1986.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, 2003.
- FRANCHETTI, Paulo. *As Aves que aqui gorjeiam: a poesia brasileira do Romantismo ao Simbolismo*. In: \_\_\_\_ *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- \_\_\_\_. *Etnia e julgamento literário: o caso B. Lopes*. In: \_\_\_\_ *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

GENS, Armando. *A trajetória do poeta B. Lopes em perspectiva crítica*. In: MELLO, Celina Maria Moreira de; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira (org.). *Crítica e movimentos estéticos: configurações discursivas do campo literário*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *B. Lopes: um dândi em seu avesso*. Caderno Seminal. No. 14, 2002.

HUNT, Lynn. *Revolução francesa e vida privada*. In: PERROT, Michelle (org.) *História da vida privada, vol. 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

LACERDA, Renato. *Um poeta singular, B. Lopes*. Rio de Janeiro: sem editora, 1959.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LOPES, B. *O poeta fidalgo*. Org. Liane Areas. Niterói, RJ: Nitpress, 2010.

\_\_\_\_\_. *Poesia*. Org. Andrade Muricy. Rio de Janeiro: Agir, 1962.

\_\_\_\_\_. *Poesias completas*. Org. Andrade Muricy. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1945.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira. Vol. II Realismo e Simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 2001.

MORETTO, Fúlvia M. L. (org.) *Caminhos do Decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

NÒBREGA, Melo. *Evocação de B. Lopes*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1949.

O País. Rio de Janeiro, número 11.670, p. 5, 19 de setembro de 1916.

Pierrot. Rio de Janeiro, números 1 a 9, maio a agosto de 1895.

PRIORI, Mary del. *Histórias Íntimas*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

ESTUDOS de João Ribeiro sobre B. Lopes. Rio de Janeiro, A Manhã, 18 de outubro de 1942.

Rio Revista. Rio de Janeiro, números 1 e 2, abril e maio de 1895.

ROMERO, Silvio. *História da Literatura Brasileira. Tomo quinto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

SOUZA, Cruz e. *Obras completas*. Org. Andrade Muricy; atual. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Horizontes do corpo*. In: BUENO, Maria Lucia; CASTRO, Ana Lucia (orgs.) *Corpo, território da cultura*. São Paulo: Annablume, 2005.

Tebaida. Rio de Janeiro, número 3, pp. 13-14, agosto de 1895.

VERÍSSIMO, JOSÉ. *Estudos de Literatura Brasileira – 1ª. série*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

XIMENEZ, Maria Alice. *Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores; Rio de Janeiro: Editora SENAC Rio, 2011.