

Universidade Federal de Uberlândia – UFU  
Instituto de Letras e Linguística - ILEEL  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGLIT

Antonio Carlos Pinto da Fonseca Junior

**O clichê e o obsceno:**  
Textualidades no *Inferno* da Biblioteca Nacional

Uberlândia  
Fevereiro  
2023

Antonio Carlos Pinto da Fonseca Junior

**O clichê e o obsceno:**

Textualidades no *Inferno* da Biblioteca Nacional

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGLIT) da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares.

Uberlândia  
Fevereiro  
2023

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

F678 2023	<p>Fonseca Junior, Antonio Carlos Pinto da, 1982- O clichê e o obsceno [recurso eletrônico] : Textualidades no Inferno da Biblioteca Nacional / Antonio Carlos Pinto da Fonseca Junior. - 2023.</p> <p>Orientador: Leonardo FRANCISCO SOARES. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários. Modo de acesso: Internet. Disponível em: <a href="http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.118">http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.118</a> Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. Literatura. I. SOARES, Leonardo FRANCISCO, 1974- (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós- graduação em Estudos Literários. III. Título.</p> <p>CDU: 82</p>
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:  
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários  
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
 Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e  
 atendppgelit@ileel.ufu.br



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	16 de fevereiro de 2023	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:00
Matrícula do Discente:	12112TLT001				
Nome do Discente:	Antonio Carlos Pinto da Fonseca Junior				
Título do Trabalho:	O clichê e o obsceno: Textualidades no Inferno da Biblioteca Nacional				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	3 - Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Guerra, cinema e romance: a Primeira Guerra Mundial em narrativas literárias e fílmicas				

Às catorze horas do dia dezesseis de fevereiro do ano de 2023, reuniu-se, por videoconferência e, presencialmente, no Bloco 1U, Sala 1U209 da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos (as) Professores Doutores: Leonardo Francisco Soares / ILEEL-UFU, Orientador (Presidente); Prof. Dr. Leonardo Pinto Mendes / UERJ (Membro externo), Prof. Dr. Nuno Manna Nunes Côrtes Ribeiro / FACED-UFU (Membro interno).

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente Antonio Carlos Pinto da Fonseca Júnior a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessiva, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Pinto Mendes, Usuário Externo**, em 16/02/2023, às 16:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 16/02/2023, às 17:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nuno Manna Nunes Côrtes Ribeiro, Professor(a) do Magistério Superior**, em 16/02/2023, às 18:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Carlos Pinto da Fonseca Junior, Usuário Externo**, em 17/02/2023, às 14:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4272634** e o código CRC **F0EAEC96**.

Dedico este trabalho à Ana Virgínia Pinheiro

## **Agradecimentos**

Agradeço primeiramente ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGLIT, assim como à Universidade Federal de Uberlândia – UFU, que permitiram que esta pesquisa fosse desenvolvida. Agradeço também à CAPES pela bolsa concedida nos dois anos de produção que desembocam nesta dissertação. Não menos importante, agradeço aos coordenadores Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, inclusive pela primordial e atenciosa leitura durante exame de qualificação, e Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Ivonete Santos Silva, assim como os secretários do programa Maiza Maria Pereira e ao grande amigo e incentivador Guilherme Augusto da Silva Gomes.

Na certeza que sem termos grandes parceiros nessa jornada, seria impossível produzir um trabalho fruto de esforço e dedicação, agradeço imensamente ao meu orientador, Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares que, antes de tudo, é um grande amigo e parceiro de tantas outras jornadas. Na mesma proporção, agradeço ao amigo, companheiro, meu maior leitor e, mais importante, meu marido, Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo, que, cumprindo o papel às vezes de co-orientador, foi fundamental para todo o processo de desenvolvimento desta escrita.

Parte substancial desta dissertação, agradeço aos funcionários e bibliotecários da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em especial os responsáveis pela repartição de Obras Raras. Agradeço também a leitura e atenção do Prof. Dr. Nuno Manna Nunes Côrtes Ribeiro desde a qualificação e do Prof Dr. Leonardo Pinto Mendes.

Aos familiares e amigos, muito obrigado. Vocês sabem quem vocês são e como são importantes para mim.

O “Inferno” fez-se Céu, uma fantasia de fuga carregada de energia poética.

Robert Darnton

## Resumo

Esta dissertação analisa um grupo de produtos gráficos, entre livretos, fascículos de revista e livros, do princípio do século XX, contidos na seção denominada *Inferno* da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BN), em que os objetos literários estão relacionados com as imagens neles contidas, seja em forma de ilustrações ou fotografias. *Inferno* é um acervo localizado na seção de obras raras da BN que conta com cerca de 50 títulos, oriundos principalmente da lei de depósito legal, a maior parte sendo de objetos pornográficos, estando catalogados como obras “proibidas”, apesar de terem sua circulação em seu contexto de produção ocorrido de forma consideravelmente ampla. Esses livros estão ali inseridos, com outros documentos de caráter político e religioso, também “escondidos”, pois foram catalogados de forma equivocada a fim de possibilitar a preservação de seus volumes, através de uma camuflagem em seus registros. Seleccionados a partir de pesquisa neste acervo, os *corpora* desta dissertação são *Variações de amor*, de Zé Bedeu, aparentemente publicado em 1913, livreto composto de 3 contos pornográficos, sendo um contendo zoofilia, um segundo sobre uma relação lésbica e o terceiro sobre a vida sexual de um caixeiro; *O menino do Gouveia*, de Capadócio Maluco, conto publicado em fascículo pelo jornal *O Rio-Nú*, de 1914, considerado até os dias atuais o primeiro conto homoerótico produzido e publicado no Brasil; e *A pulga*, de Lucio D’Amour, provavelmente, também publicado em 1914, que narra uma história de encontro inter-racial entre uma senhora rica e seu empregado negro. Observa-se que parte das obras seleccionadas lançam mão de pseudônimos irônicos, e até hoje não foi possível lhes definir a autoria. A seleção dos *corpora* se faz por três motivos fundamentais; primeiro por tratar de uma diversidade temática em torno da obscenidade, segundo pela presença obrigatória de imagens, e terceiro por serem obras curtas. Interessa, ainda, investigar, em conjunto aos objetos citados, as propagandas dessas obras contidas no jornal satírico-pornográfico *O Rio-nú*, criando interseccionalidade com as mídias vigentes a seu tempo de produção, enquanto objeto de pesquisa, observando a motivação dessas obras serem ilustradas.

**Palavras-chave:** Literatura obscena; Imagem; Biblioteca Nacional; Inferno; Clichê

## Abstract

This dissertation analyzes a group of graphic products, including booklets, magazine issues and books, from the beginning of the 20th century, contained in the section called *Inferno* of the Biblioteca Nacional of Rio de Janeiro (BN), in which literary objects are related to images contained therein, whether in the form of illustrations or photographs. *Inferno* is a collection located in the section named Obras Raras (Rare Works) of the BN, which has about 50 titles, mainly arising from the legal deposit law, most of them being pornographic objects, being cataloged as “prohibited” works, despite having their circulation in its context of production occurred in a considerably broad way. These books are inserted there, with other documents of a political and religious nature, also “hidden”, as they were wrongly cataloged in order to enable the preservation of their volumes, through a camouflage in their records. Selected from research in this collection, the *corpora* of this dissertation are *Variações de amor*, by Zé Bedeu, apparently published in 1913, a booklet composed of 3 pornographic stories, one containing zoophilia, a second about a lesbian relationship and the third about life sex of a clerk; *O Menino do Gouveia*, by Capadócio Maluco, a story published in an installment by the newspaper *O Rio-Nú*, in 1914, considered to this day the first homoerotic story produced and published in Brazil; and *A pulga*, by Lucio D’Amour, probably also published in 1914, which tells a story of an interracial encounter between a rich lady and her black servant. It is observed that part of the selected works make use of ironic pseudonyms, and until today it has not been possible to define their authorship. The selection of *corpora* is carried out for three fundamental reasons; first because it deals with a thematic diversity around obscenity, second because of the obligatory presence of images, and third because they are short works. It is also interesting to investigate, together with the aforementioned objects, the advertisements for these works contained in the satirical-pornographic newspaper *O Rio-nú*, creating intersectionality with the media in force at the time of their production, as an object of research, observing the motivation of these works to be illustrated.

**Palavras-chave:** Obscene Literature; Image; Biblioteca Nacional; Inferno; Cliche

## LISTA DE FIGURAS

figura 01 - Capa do livro <i>Variações de amor</i>	52
figura 02 - Publicidade do livro <i>Variações de amor</i>	53
figura 03 - Publicidade da coleção "Contos rápidos"	54
figura 04 - Editorial <i>O Rio-nú</i>	54
figura 05 - Capa do conto <i>O menino do Gouveia</i>	57
figura 06 - Capa do conto <i>A pulga</i>	58
figura 07 - Publicidade do conto <i>A pulga</i>	58
figura 08 - Publicidade <i>Bibliotheca d'O Rio-nú</i>	59
figura 09 - Gravura final do conto "Consolo de viúva"	70
figura 10 - Páginas do livro <i>Variações de Amor</i>	71
figura 11 - Páginas do livro <i>Variações de Amor</i>	72
figura 12 - Fotografia sem autoria do conto "Laurinha e Bibi"	77
figura 13 - <i>Le sommeil</i> , de Gustave Courbet	78
figura 14 - Reprodução de página do jornal <i>O Rio-nú</i>	80
figura 15 - <i>El rapto de Ganimedes</i> , Peter Paul Rubens	90
figura 16 - Fotografia sem autoria do conto "O caixeiro bonito"	93
figura 17 - Publicidade <i>Collecção amorosa</i>	101
figura 18 - Ilustração sem autoria do conto <i>O menino do Gouveia</i>	103
figura 19 - Publicidade do conto <i>O menino do Gouveia</i>	105
figura 20 - Reprodução do jornal <i>O Paiz</i>	106
figura 21 - Reprodução do semanário <i>O Rio-nú</i>	107
figura 22 - Reprodução do semanário <i>O Rio-nú</i>	108
figura 23 - Reprodução do semanário <i>O Rio-nú</i>	109
figura 24 - Reprodução do semanário <i>O Rio-nú</i>	110
figura 25 - Reprodução do semanário <i>O Rio-nú</i>	112
figura 26 - Capa do tratado sobre pulgas do século XVII	123
figura 27 - Ilustração contida no tratado sobre pulgas do século XVII	123
figura 28 - Fotografia sem autoria do conto <i>A pulga</i>	126
figura 29 - <i>L'Origine du monde</i> , de Gustave Courbet	127
figura 30 - Publicidade do livro <i>Madame Minet</i>	130

## SUMÁRIO

<b>O princípio é o fogo</b>	13
<b>Parte I - Entrando no <i>Inferno</i></b>	20
<b>Capítulo 01 – A Biblioteca Nacional, o <i>Inferno</i> e o Obsceno</b>	21
<b>A Biblioteca Nacional</b>	22
<b>O <i>Inferno</i></b>	35
<b>A literatura, a imagem e o obsceno</b>	44
<b>Os objetos do <i>Inferno</i></b>	52
<b>Parte II – Analisando o <i>Inferno</i></b>	61
<b>Capítulo 02 – <i>Variações de amor</i> - A viúva, as primas e o caixeiro</b>	62
A viúva e seus consolos	63
Duas é bom, três é o Meirelles	72
Casal de três	83
O amor e suas variações	95
<b>Capítulo 03 – <i>O menino do Gouveia</i> - Capadócio, Bembém e o Gouveia</b>	97
O conto do Bembém	98
O Gouveia imaginário	105
<b>Capítulo 04 – <i>A pulga</i> - A esposa e o empregado</b>	115
Os corpos amantes	116
Tesão da Zizi	120
Catando a pulga	121
<b>Considerações finais – Saindo do <i>Inferno</i></b>	133
<b>Referências</b>	138
<b>Anexo</b>	
<b>Entrevista com Ana Virgínia Pinheiro</b>	I

## O princípio é o fogo

O fogo se transforma em todas as coisas e todas as coisas se transformam em fogo.

Heráclito de Éfeso

O livro, este objeto corriqueiro e emblemático, considerado tão antigo quanto a própria escrita, que atravessou diversos sistemas linguísticos e processos de produção, permanecendo entre nós até os dias atuais, mesmo sob ameaças constantes de desaparecimento, é algo que nos intriga de diversos modos. Seja pelo seu aspecto visual, sendo ele, *a priori*, um maço de papéis com palavras e/ou imagens escritas/impressas em ambos os lados, presas entre si e envoltas por uma capa de material diverso, seja por sua primordial função, a de fixar e carregar ideias e sentimentos traduzidos por códigos a serem decodificados por quem o lê, ou, ainda, por sua infinita possibilidade em materializar sonhos, anseios, desejos e mais o que se puder imaginar e sentir, o livro é essa superfície que carrega um mundo, ou mais de um. Existente em praticamente todas as civilizações, do Oriente ao Ocidente, mesmo com suas particularidades culturais, o livro insiste em não nos abandonar, ou nós que teimamos em não o deixar ir embora. Muitos apostam numa disputa entre o velho conhecido papel contra a virtualidade e seus desdobramentos tecnológicos, capazes de fazer, por exemplo, uma pessoa que porta um *smartfone* carregar uma biblioteca imensa no bolso. Briga desnecessária, pois mesmo se tornando um arquivo digital, o livro ainda é um livro. Que objeto fantástico é esse e por que sua magia perdura por tanto tempo? Não temos, obviamente, uma resposta, talvez nem um palpite. E não nos interessaria responder, por achar que o que faz do livro tudo isso que ele é, seja, quem sabe, o mistério em torno dele.

É sabido, e cada vez mais difundido, que os livros são compostos por diversos desdobramentos estilísticos, assim como também categorizados por assuntos de interesse, além de serem destrinchados em prateleiras para serem consumidos por leitores interessados no que esse objeto é capaz de carregar em suas páginas. Desde as histórias infantis, para os que estão começando suas jornadas de leituras, passando pelos materiais didáticos, que vão criar nossas bagagens intelectuais, até chegar no gosto pessoal, todo livro carrega em si a função de ser lido. Desde que a catalogação internacional de livros começou a ser utilizada, a partir de meados do século XIX, outros pontos foram cobrindo estes objetos, camada sobre camada, para sinalizar, antes mesmo de serem lidos, do que

se tratavam os livros. Podendo ser classificados como romance, prosa, poesia, manuscrito e outros diversos formatos de narrativa, as informações catalográficas que os acompanham nos informam também sua procedência, o assunto, quem o concebeu, entre outros pontos. Uma biblioteca é feita dessas organizações, catalogando suas peças para formar seu acervo de modo a oferecer ao leitor exatamente o objeto procurado. Porém, e primeiramente, nem sempre foi assim e, importante ressaltar, muitas vezes é fundamental que não se faça tal organização a fim de se preservar algumas obras. É o que ocorre com o recorte concebido para esta dissertação, denominado *Inferno*.

Se os livros organizados estão à disposição do leitor, também estão à disposição da censura. E se o assunto em questão for digno de apagamento, como um viés político, uma opinião contrária a uma religião vigente ou a prática sexual, tais objetos ficam vulneráveis à eliminação. É o que ocorre, por exemplo, com a literatura caracterizada como pornográfica, erótica, obscena, licenciosa, explícita, entre outros tantos termos que corroboram à catalogação de textos em torno da sexualidade, proporcionando a exclusão de tais obras. Estas pornografias<sup>1</sup>, assunto sobre o qual nos debruçamos nesta escrita, são constantemente atacadas em diversos períodos históricos e, muitas vezes por seu caráter libertário, pressionadas a serem incineradas. Se ao fogo tais obras podem ser jogadas, no fogo metafórico do *Inferno*, divisão camuflada de bibliotecas ao redor do mundo, elas também podem ser preservadas. A ambivalência do fogo, sendo primordialmente responsável pela eliminação da matéria consumida pelas suas chamas, é vista também como um ato purificador, sendo suas labaredas um caminho à elevação do que foi queimado. Deste modo, quando se queima um “livro ruim”, pensa-se na transposição do que é ruim na possibilidade de ser bom, seguindo o caminho do céu, o que também cria uma espacialidade inversa ao inferno, de onde é produzido o que é mau. O fogo está abaixo, seja ele no mesmo nível que nós, na Terra, seja abaixo dela, nas profundezas. Sua força está no sentido de subir, elevando-se, criando uma rota para alcançar o céu, ou o paraíso.

Paul Diel, citado no verbete “fogo” do *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, contextualiza que o fogo também está relacionado ao intelecto e à espiritualização, como se vê no trecho a seguir:

A chama, a elevar-se para o céu, representa o impulso em direção à espiritualização. O intelecto, em sua forma evolutiva, é servidor do

---

<sup>1</sup> A partir do primeiro capítulo, teremos uma seção dedicada à temática da pornografia, assim como seu desdobramento para o erotismo e a obscenidade, contextualizando os termos.

espírito. Mas a chama também é vacilante, e isso faz com que o fogo também se preste à representação do intelecto quando este se descuida do espírito. Lembremo-nos que o espírito, neste caso, deve ser entendido no sentido supra-consciente. O fogo, fumegante e devorador, numa antítese completa da chama iluminante, simboliza a imaginação exaltada... o subconsciente... a cavidade subterrânea... o fogo infernal... o intelecto em sua forma revoltada: em suma, todas as formas de regressão psíquica. (DIEL, *apud*, CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 443)

Vemos então que o fogo está ligado à limpeza daquilo que se enxerga como sujo, sendo o responsável pela purificação. Por essa razão, as religiões orientais encaminham seus mortos à cremação a fim de elevar seus espíritos a caminho do céu, assim como o cristianismo usava da queima de corpos considerados maus para sua doutrina, como é o caso das bruxas, a fim de limpar da terra o que se via como errado. Não seria diferente com a literatura obscena, pois se entende que ao queimar tais livros estariam limpando o mundo da sujeira criada pelo sexo. Além disso, o fogo também tem relação direta com o ato sexual, partindo da ligação primordial para a sua obtenção: a fricção. Ainda segundo o *Dicionário de símbolos*, “[...] o fogo obtido por meio da fricção é considerado como o resultado de uma união sexual” e o verbete continua, citando Gaston Bachelard, para quem “[...] o amor é a primeira hipótese científica para a reprodução objetiva do fogo e, antes de ser filho da madeira, o fogo é o filho do homem, [sendo o] método da fricção [um] método natural.” (BACHELARD, *apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 442) Na continuidade do verbete, teremos tanto o mitólogo Mircea Eliade tratando do fogo a partir de seu caráter dúbio, acreditando que sua origem pode ser tanto divina quanto demoníaca, trazendo uma referência de crenças antigas de que o fogo é gerado de modo mágico no órgão genital das feiticeiras, quanto o antropólogo Gilbert Durand sexualizando o fogo a partir de diversas lendas que situam a natureza do fogo na cauda de animais. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 242) Não podemos esquecer também que, no dito popular, o fogo é conectado diretamente ao tesão de uma pessoa, criando expressões como “pessoa foga” para classificar atores sexuais, ou localizando o fogo nas partes íntimas hiper sexualizando os corpos; “fogo no cu”, “boceta queimando”, “boca ardente” etc. Deste modo, vemos que o fogo e a pornografia se encontram em diversos caminhos, incluindo a utilização da queima para a eliminação de sua narrativa, assim como metaforicamente explorando palavras para sua produção textual.

Já o *Inferno*, esse espaço inventado a fim de esconder para resguardar narrativas propícias ao desaparecimento, também terá um arcaibouço de metáforas na imaginação de

seu espaço. Na nossa Biblioteca Nacional não seria diferente e, apesar de extremamente recente, enquanto catalogação, cumpre o papel de resguardo de obras licenciosas, entre outros assuntos, carregando o nome de *Inferno*, tal qual a biblioteca francesa, de onde se origina.

O “inferno” tem origem em diversas culturas e religiões, desde Egito, Grécia e Roma, passando por toda a Antiguidade até os dias atuais. Se para os gregos o deus dos mortos é Hades, o invisível, responsável por este local categorizado incorretamente como inferno, onde além da morte há a presença da vida, tal espaço será visto como um lugar das metamorfoses e da germinação. Já para os egípcios, o inferno é visto como um local com cavernas repletas de almas, porém estas não são apenas vítimas do mal, sendo morada também de heróis e sábios. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 505) Para o cristianismo, seguindo o verbete “inferno” no *Dicionário de símbolos*,

[...] essa caminhada, em sentido oposto ao da luz, em vez de ir ao seu encontro, simboliza a regressão para as trevas. Na tradição cristã, a conjunção luz-trevas simbolizaria os dois opostos: o céu e o inferno. Plutarco já descrevia o Tártaro como privado do sol. Se a luz se identifica com a vida e com Deus, o inferno significa a privação de Deus e da vida. [...] É a perda da presença de Deus; e como já nenhum outro bem poderá jamais iludir a alma do defunto, separada do corpo e das realidades sensíveis, o inferno é a desventura absoluta, a privação radical, tormento misterioso e insondável. É a derrota total, definitiva e irremediável de uma existência humana. A conversão do danado já não é mais possível; empedernido em seu pecado, ele está para sempre cravado na sua dor. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 506)

É visto então que o inferno carrega, em sua função primordial para o cristianismo, o fardo de ser um espaço de valorização do sofrimento, ou seja, um local em que a punição se faz de modo eterno, consequência dos atos na Terra e na vida. A alma encaminhada para o inferno é inversa à alma que se elevou aos céus, sendo o inferno a antítese do paraíso, para onde as boas almas irão. Esse espaço sem luz, das trevas, foi construído no imaginário coletivo como manifestação de um local proibido. Se não há Deus, assim como ser privado da fonte de calor e luz fundamental para que haja a nossa existência, o astro-rei, não há possibilidade de vida. E sem vida, há o obscurantismo, o frio, o árido, o nível mais baixo de produção da matéria. Se há um inferno, esse local deve ser evitado constantemente, pois as consequências podem ser eternas e o retorno impedido.

Ao utilizar a imagem do inferno para categorizar a divisão de obras proibidas, há a conceitualização de um espaço que não se deve visitar. E sem a visita do espaço,

estamos corroborando para o apagamento de tais narrativas. Com este apagamento, há o processo de deixar de existir para a história de uma nação, assim como para a produção artística e literária de obras que circularam em seu período de edição e lançamento, mesmo que preservadas de algum modo. Esta dissertação, portanto, propõe-se a analisar três obras pornográficas que fazem parte do acervo do *Inferno* do departamento de Obras Raras da Fundação Biblioteca Nacional, seus textos e suas imagens, assim também como o trânsito textual entre as obras e jornais de sua época, a publicidade dos títulos e a concepção das narrativas. São elas, *Variações de amor*, de Zé Bedeu, *O menino do Gouveia*, de Capadócio Maluco e *A pulga*, de Lucio D'Amour, todos os títulos publicados na década de 1910 no Brasil.

Dividida em duas partes, esta dissertação tem em sua primeira parte, intitulada “Entrando no *Inferno*” um capítulo, dividido em quatro seções a fim de contextualizar o *corpus* a ser analisado. Esse capítulo começa com a seção “A Biblioteca Nacional”, em que fazemos um levantamento histórico da instituição, apontando sua trajetória até se tornar uma das maiores fundações culturais da América Latina, assim como sua participação no conjunto de ações, desde a chegada da Família Real Portuguesa no Rio de Janeiro, a fim de modernizar o país, que ainda se mantinha como uma nação subserviente a Portugal no início do século XIX. A segunda seção, nomeada “O *Inferno*”, pretende esclarecer ao leitor o que é e do que se trata esse acervo, com ênfase no departamento de Obras Raras da Biblioteca Nacional. Originado na Biblioteca Nacional de Paris em meados do século XIX, tendo como função, primeiramente, preservar o maior conjunto possível da palavra impressa, tal acervo foi assim catalogado para evitar que obras que possuíssem algum caráter não convencional fossem resguardadas. Deste modo, retirava-se do acesso de leitores, que poderiam se sentir corrompidos ao contato do que se classificou como um livro ruim, o que pode ser visto em ampla publicação de Robert Darnton (1995; 1998) sobre a temática. Ainda nessa seção do capítulo I, lanço mão do resultado de uma importante entrevista concebida exclusivamente para esta dissertação, a respeito do *Inferno* da nossa Biblioteca Nacional, com a responsável pela implementação de tal acervo, entre os anos de 2004 e 2005, Ana Virgínia Pinheiro, bibliotecária aposentada da BN, trazendo o histórico do acervo, visto que não há grande produção bibliográfica sobre o assunto<sup>2</sup>. A terceira seção trata da conceitualização da literatura obscena, objeto central de análise nesta dissertação, a partir de elaborações de

---

<sup>2</sup> A entrevista se encontra transcrita e editada como Anexo desta dissertação.

diversos teóricos, como Eliane Robert Moraes (2013), Lúcia Castello Branco (1984; 1985), Nuno Cesar Abreu (1996), Susan Sontag (1987), Dominique Maingueneau (2010), Jean-Marie Goulemot (2000), Michel Foucault (1987; 2001), entre outros. A quarta e última seção do capítulo I, trata de apresentar os objetos que serão analisados na segunda parte da dissertação, contextualizando a presença deles no acervo do *Inferno*.

A segunda parte desta dissertação, intitulada “Analisando o *Inferno*” tratará, conforme seu título já denuncia, de analisar obra a obra sob a ótica da Intertextualidade, dos estudos Interartes e, principalmente, da Semiologia. Para tal, cada capítulo se debruçará em uma das três obras selecionadas. O segundo capítulo, sobre o livreto *Variações de amor*, contendo os contos “Consolo de viúva”, “Laurinha e Bibi” e “O caixeiro bonito”, trata das análises textuais dessas narrativas, sendo importante ressaltar que apesar de pertencerem ao mesmo livro cada conto se destaca por sua singularidade. O terceiro capítulo, dedicado ao conto *O menino do Gouveia*, contextualiza tal produção com sua veiculação através do periódico satírico-pornográfico *O Rio-nú*, assim como o quarto capítulo, em que o conto *A pulga*, publicado na mesma coleção, “Contos rápidos”, foi concebido e publicado, será analisado. Finalizamos tal trabalho com as considerações finais e anexamos além da entrevista com Ana Virgínia Pinheiro os contos aqui analisados, visto que não há publicação recente de dois dos três objetos aqui selecionados.

As obras selecionadas assim o foram por se tratar de pequenos livros de temática pornográfica que contêm imagens em suas edições, amplamente comercializados em seu período de lançamento. Sendo categorizados pela pesquisadora Ana Virgínia Pinheiro como “folhetos licenciosos”, as três obras formam um *corpus* linear, com temáticas distintas entre si em torno do assunto da obscenidade, mas conectadas pelo modo de concepção dos textos, sendo pequenas narrativas em prosa com a inserção de imagens, aspecto inovador para o contexto de produção de tais textos. É importante salientar que a textualidade do *Inferno* será demonstrada e analisada pelo paralelo texto escrito/texto imagético, pois como afirma Roland Barthes, “[...] para encontrar imagens sem palavras, será, talvez, necessário remontar a sociedades parcialmente analfabetas, isto é, uma espécie de estado pictográfico da imagem.” (BARTHES, 1990, p. 31) Enquanto *O menino do Gouveia* contém uma gravura referenciando diretamente um trecho do conto, os outros dois objetos carregam fotografias, propagandeadas desde a capa como “gravuras do natural”. Se faz necessário, então, reconhecer que para a segunda década do século XX no Brasil, período em que os objetos selecionados para esta dissertação foram editados e lançados para o público leitor, a fotografia, mesmo sendo uma tecnologia recente e

extremamente cara para ser (re)produzida, é enaltecida em tais produtos gráficos por se tratar, inicialmente, de uma reprodução considerada “fidedigna” à realidade. Nas imagens fotográficas o leitor encontrava a representação pictórica da cena sexual tal qual pudesse apreciar a olhos nus corpos também desnudos, como visto nos trabalhos de Alessandra El Far (2004), nas discussões de Roland Barthes (1990, 2003), entre outros. Esse aspecto será fundamental para a comercialização dos livretos, visto que a excitação criada pela imagem sublima o desejo do leitor, inclusive se este não tiver acesso à alfabetização.

A partir destas análises, a presente pesquisa percebe a construção de clichês, conforme os trabalhos de Jorge Leite Júnior (2006) e Jean-Marie Goulemot (2000), como ferramenta de identificação de narrativas obscenas, criando um paralelo com o termo utilizado na produção gráfica. Para tal, além dos teóricos citados, produzimos uma reflexão em torno das noções de documento/monumento a partir de Jacques Le Goff (1992), observando que tais pontos desembocam na (re)produção da literatura pornográfica, principalmente da que será produzida no início do século XX: a popular.

Deste modo, aqui apresentamos esta pesquisa que caminha por dois vieses centrais, a literatura pornográfica enquanto produto literário, sua aceitação pública, o descaso crítico e seu desdobramento conflituoso entre ser censurada e preservada, e a produção imagética contida nas narrativas e nas propagandas em outros suportes. Sejam, então, bem-vindos ao *Inferno*.

**PARTE I**  
**ENTRANDO NO *INFERNO***

**CAPÍTULO 01**  
**A BIBLIOTECA NACIONAL, O *INFERNO* E O OBSCENO**

## A Biblioteca Nacional

Eu, que me figurava o paraíso  
Tendo uma biblioteca por modelo.  
Jorge Luis Borges

A Biblioteca Nacional, fundada oficialmente em 1810, dois anos após a chegada da Família Real no Rio de Janeiro, foragida de Portugal e transferindo a capital da Corte Portuguesa para o Brasil, é considerada um dos grandes marcos das transformações que a comitiva Real traria para o país. Com acervo inicial oriundo primordialmente da Livraria de D. José, em Portugal, onde abrigava as coleções de livros de D. João I e de seu filho D. Duarte, que chegou a ser conhecida como Livraria Real, teve sua sede original destruída em 1755 num incêndio, consequência do terremoto de Lisboa do dia 1º de novembro. Com a mudança da corte para a cidade do Rio de Janeiro, D. João VI se encarregou de criar o primeiro passo da instituição, com a doação de cerca de 60 mil peças, entre livros, manuscritos, mapas, estampas, moedas e medalhas abrigadas anteriormente nesta Livraria, trazidas pela comitiva. Em forma de decreto, em 27 de julho de 1810 é instituída a Fundação da Real Biblioteca, nas salas do Hospital da Ordem Terceira do Carmo, localizado na então Rua Direita, hoje conhecida como Rua Primeiro de Março. Sua fundação se dará em 29 de outubro do mesmo ano, com ênfase em estudos de física e matemática. Assim, nos anos seguintes, gradativamente seu acervo vai se formando com doações, compras em leilões e espólios oriundos da morte de intelectuais da época. A aquisição mais importante nesse momento embrionário da instituição é a compra da coleção do Conde da Barca, denominada *Coleção Araujense*, nome que advém de seu proprietário, Antônio de Araújo de Azevedo, no ano de 1819, dois anos após seu falecimento. A coleção chega a ter mais de 6.000 itens, entre tratados de Teologia, documentos de Botânica, Metalurgia, Astronomia entre outras áreas, originários dos séculos XVII e XVIII. Grande parte desse acervo se encontra hoje na repartição de Obras Raras, do que trataremos mais à frente. O Conde da Barca fez parte da comitiva da Família Real na chegada da mesma no ano de 1808, sendo responsável por trazer a primeira tipografia completa para o Brasil, junto com um laboratório de química, que desencadeará na criação da Imprensa Régia, primeira casa impressora oficial do Brasil, como veremos adiante.

Este breve histórico, retirado primordialmente do site da instituição<sup>3</sup> que não pretende se estender, tem por objetivo traçar a importância da Fundação Biblioteca Nacional para o Brasil e para o mundo. Considerada a mais antiga instituição cultural brasileira, é reconhecida pela UNESCO como uma das 10 maiores e mais completas bibliotecas do mundo, sendo a mais importante da América Latina, com aproximadamente 9 milhões de itens catalogados. A BN, entre diversos modos de concepção de seu acervo, faz parte do grupo de instituições mundiais regidas pela Lei do Depósito Legal, assegurando deste modo o registro de toda a produção bibliográfica nacional, assim como tendo a possibilidade de criar um acervo em constante crescimento em torno da produção intelectual em terras brasileiras. Esta lei, que tem início no ano de 1822, ainda está em vigor, apesar de ter sofrido mudanças e modernizações em seu formato, e foi criada no Governo Imperial com a função de criar a doação de exemplares de todas as obras, folhas periódicas e volantes impressos da Tipografia Nacional. Entende-se por Tipografia Nacional todas as produções gráficas editadas no Brasil após a implementação da Imprensa Régia, ou seja, após Portugal autorizar que se imprimisse diversos produtos gráficos no Brasil, também sendo a responsável legal por tais publicações. Seu objetivo inicial era a formação da “Coleção Memória Nacional”, com catalogação bibliográfica e musical. Esse modelo de envio de cópias às bibliotecas remete ao que já se reconhece desde Alexandria, sendo modernizada pela Biblioteca da França no século XVI, seguido pela Inglaterra, Espanha, Portugal, Estados Unidos da América e outros países europeus.

Com o passar dos anos, a instituição foi mudando seu nome até chegar ao que conhecemos hoje, Biblioteca Nacional, a partir do ano de 1876. No mesmo ano são concebidos os Anais da Biblioteca Nacional, com a função primordial de divulgação de documentos raros, desde livros e outras obras de caráter extraordinário, assim como a publicação de manuscritos e trabalhos bibliográficos que tenham interesse público. A publicação ainda está em circulação, chegando à marca do volume nº 138 no ano de 2021.

Já no período da primeira república, no ano de 1907, a legislação em torno do Depósito Legal, promulgado pelo então presidente do Brasil, Afonso Augusto Moreira Pena, tem sua mudança significativa, tornando obrigatório o envio de um exemplar de todas as publicações produzidas no país, sob a presidência da BN de Manoel Cícero Peregrino da Silva, responsável por diversas modernizações da instituição, em acordo

---

<sup>3</sup> [www.bn.com.br](http://www.bn.com.br), consultado em fevereiro e março de 2022.

com o movimento de documentação bibliográfica originado na Bélgica por Paul Otlet e Henri la Fontaine em 1895, como nos mostra Cristina Dotta Ortega em seu artigo *Surgimento e consolidação da Documentação*.

Manoel Cícero Peregrino da Silva, diretor-geral da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, de 1900 a 1915 e de 1919 a 1921, foi o responsável pela dinamização das atividades bibliográficas e pela influência da Documentação no país. Nesta instituição, ele criou o primeiro curso de Biblioteconomia na América Latina em 1911 e o Serviço de Bibliografia e Documentação em correspondência com o IIB (Instituto Internacional de Bibliografia), no mesmo ano, com a pretensão de organizar o repertório bibliográfico brasileiro em fichas catalográficas e com uso da CDU, incluindo o tratamento dos artigos de periódicos, como uma contribuição ao controle bibliográfico internacional. (ORTEGA, 2009, p. 72)

Esta mudança na lei, concentrada na obrigatoriedade, será responsável por salvaguardar tanto obras que se tornaram raras para nossa cultura, como a criação de uma hemeroteca extremamente completa, disponível hoje de forma virtual. Além disso, é a partir deste complemento na lei que teremos acesso a produções que fujam do escopo das obras literárias nacionais canonizadas pelos críticos literários, abrindo espaço para que impressões ditas menos importantes possam ser acessadas, como os objetos que trazemos nesta dissertação. Porém, com a mesma lei, o prédio que abrigava a Biblioteca na primeira década do século XX não dava mais vazão para a quantidade de obras publicadas no país, que crescia exponencialmente.

Ainda de acordo com as informações contidas no site da Biblioteca Nacional, em 1855 o Governo Imperial doa para a instituição seu primeiro prédio oficial, onde hoje está instalada a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Rua do Passeio, denominada Rua da Lapa à época. Se em 1885 o crescimento do acervo chama atenção, com um número em torno dos 140.000 volumes impressos, descartando os manuscritos e o conjunto de iconografia, um novo inventário datado de 1888 contabiliza um montante de 171.000 livros. Com a ida de D. Pedro II a Europa, após a Proclamação da República, uma nova doação é feita pelo Imperador, contabilizando cerca de 100.000 obras diversas para a instituição. Batizada de “Colleção D. Thereza Christina Maria”, em homenagem à Imperatriz, esta doação faz com que reformas e ampliações do prédio sejam feitas para abrigar o acervo que antes compunha a Biblioteca de São Cristóvão, contendo além de livros, mapas, fotografias, pinturas, desenhos, litogravuras e outros diversos documentos. Em 1894 a biblioteca já possuía cerca de 228.000 livros e em 1900 já era estimado um acervo de cerca de 705.332 peças, sendo os livros impressos um total de

292.541. Levando em consideração que a população do Rio de Janeiro nesta época ultrapassava os 500 mil habitantes, a BN recebia em média 74 leitores por dia, com consultas de cerca de 100 livros. Mesmo parecendo um número reduzido de frequentadores, é importante ressaltar que desta população, uma grande parte não tinha acesso ainda à educação formal, assim como o índice de analfabetismo ainda era alto, mesmo existindo na capital, Rio de Janeiro, uma porcentagem menor de analfabetos em relação ao restante do país. Segundo Alessandra El Far nos informa,

[o] índice de analfabetismo no Rio de Janeiro, naquele final de século, era o mais baixo do país. Enquanto 80% dos brasileiros não sabiam ler nem escrever, quase metade da população carioca aparecia, nos dados oficiais, liberta desse mal. Segundo o censo de 1890, a população da capital federal era de 522 mil habitantes, um número que praticamente havia dobrado em relação ao recenseamento de 1872. Desse meio milhão de moradores, 57,9% dos homens e 43,8% das mulheres foram registrados como alfabetizados, o que representava, em termos numéricos, cerca de 270 mil pessoas capazes de ler e escrever. Com o novo século, o índice populacional cresceu de modo acelerado. Em 1906, havia na cidade 811.443 almas, cujo montante de possíveis leitores ultrapassava os 400 mil. (EL FAR, 2004, p. 12-13)

Com esse cenário, era chegada a hora, se aproximando o centenário de sua criação, da construção de uma sede à altura de sua importância para a cidade e para o país. Assim sendo, em 1905 a obra do prédio que conhecemos hoje é iniciada, sendo inaugurada no exato ano de seu centenário, 1910.

Este longo trajeto vai ser registrado por diversos escritores da época, como por exemplo João do Rio, este cronista carioca tão interessado em sua cidade, em uma de suas crônicas do livro *Cinematógrafo*, publicado originalmente em 1908. No texto “Horas da biblioteca”, o autor apresenta um retrato da Biblioteca Nacional em seu último período no endereço que antecede o prédio atual. Dissecando os frequentadores que a Biblioteca recebia, categorizando seus tipos pelos horários em que ali estavam, pelo interesse em certos tipos de literatura ou, ainda, caricaturalmente, criticando os usuários pouco letrados que flanavam pelo prédio a fim de criar uma imagem de pessoa culta, a crônica inicia com um encontro do narrador com um cavalheiro em torno da especulação da mudança do endereço da Biblioteca:

— Afinal, meu amigo, a Biblioteca vai ter um extraordinário palácio, que já está por cinco mil contos! A nossa pobre preciosidade está numa tal barrafunda, com o pessoal brigado, a confusão dos catálogos, a confusão de estantes, a confusão de leitores, que só a mudança salvará. A biblioteca! Quanta recordação!

Como estivesse um dia bonito, eu indaguei:

— A biblioteca continua no mesmo lugar?

— Por dois anos mais, pelo menos...

— Pois vou vê-la.

E fui matar saudades daquele lugar onde eu passara há anos um tempo de voraz e obscura leitura. (RIO, 2009, p. 176)

Vê-se que parte do destaque dado à Biblioteca na crônica de João do Rio é a confusão causada pelos catálogos, pelas estantes e pelos leitores, que só pode ser solucionado com a mudança do endereço. No entanto, mesmo João do Rio sendo um personagem de seu tempo, ávido pelas modernizações do Rio de Janeiro da virada dos séculos XIX para o XX, na crônica, seu primeiro ímpeto é o da nostalgia, saindo da conversa com o intuito de visitar o lugar que tanto lhe atrai e remonta suas lembranças como voraz leitor. O mesmo sentimento será dividido com os outros frequentadores retratados na crônica, tanto os funcionários que mantinham o acervo, quanto o destino das obras e a visita dos leitores, como se vê no trecho a seguir:

Enquanto o funcionário falava, eu medi de alto a baixo as paredes forradas de volumes, olhei fixamente a capa velha dos *Três Mosqueteiros* e deplorei do fundo da alma o futuro remoto em que tudo aquilo dali tiver de sair. Santo Deus! Que farão os leitores da Biblioteca enquanto estiverem a arrumar a outra na Avenida? (RIO, 2009, p. 182)

O crítico Brito Broca, em *A vida literária no Brasil - 1900*, após citar um trecho dessa mesma crônica de João do Rio, expõe o imenso acervo da Biblioteca que estava prestes a mudar de endereço:

E o número de livros sempre a crescer, a obstruir os corredores: só os volumes doados pelo Imperador e pertencentes à Biblioteca de São Cristóvão exigiam aumento considerável de espaço. O problema complica-se. Não havia por onde alargar o prédio. A solução seria a mudança. Mas para onde? Bem sabemos como problemas dessa ordem se arrastam morosamente no Brasil. (BROCA, 1956, p. 450)

Broca enfatiza a problemática nacional em se resolver questões burocráticas e funcionais da ordem pública, como a construção de um edifício capaz de comportar a nova Biblioteca. Há, de certo modo, um receio que nesse processo de mudança o acervo seja comprometido, ou até perdido, e que a nova sede não seja finalizada. Outro ponto levantado é a precariedade em que o prédio anterior se encontrava, sendo tratado com forte ironia pela imprensa da época, como se vê no trecho retirado do jornal “A semana”, escrito por Valentim Magalhães, que, no dia 04 de julho de 1886, cobria a instalação da

rede elétrica na Biblioteca, descrevendo que seria para “iluminar a ceia de traças e o sono dos empregados com lâmpada *Swan*”. (MAGALHÃES *apud* BROCA, 1956, p. 450)

Então vemos, nesse contexto histórico, um Brasil formando um de seus alicerces culturais, através da instituição da Biblioteca Nacional, assim como promovendo uma grande transformação urbanística na capital federal, com a implementação de sua nova sede. Esse período será informalmente caracterizado por *Belle Époque tropical*, ou carioca, ou tardia<sup>4</sup>, referenciando ao período, meio século antes, de transformações da capital francesa, em que o movimento artístico com relações estéticas ligados à natureza, primordialmente à fauna e flora com referências lúdicas, criava um contraponto à industrialização dos centros urbanos, com altos edifícios, automóveis, fábricas etc., além de favorecer o aspecto cultural que a urbanização trazia. Esse período tem seu início no governo Campos Salles, em 1898, considerado responsável pelo apaziguamento das elites brasileiras uma década após a abolição da escravatura e 9 anos após a Proclamação da República, em que os grandes produtores de café, cana-de-açúcar e outros insumos, se sentiam lesados com tais transformações no país. Era chegada a hora das cidades contraporem-se ao campo, principalmente no extrato social e cultural, visto como um ato de civilização do Rio de Janeiro, como vemos no trecho a seguir:

Eles almejavam atingir a Civilização por meio de mudanças concretas, de acordo com os modernos padrões europeus (ou seja, franceses). No entanto, enquanto tomavam essas medidas práticas, também compartilhavam com outros membros das elites e dos setores médios a paixão pelas mudanças simbólicas. (NEEDELL, 1993, p. 67)

O historiador Jeffrey Needell, em seu livro *Belle Époque tropical*, demonstra como esse ato “civilizatório” da virada dos séculos XIX para XX também será considerado um momento de reabilitação do Brasil pós-colonial. Porém, o excessivo movimento de se espelhar em uma estética europeia nessa (re)construção ideológica do país, majoritariamente negando uma estética portuguesa e referenciando a francesa, desemboca “necessariamente, [n]uma negação, o final de muito o que era efetivamente brasileiro.” (NEEDELL, 1993, p. 70) As inspirações, assim como os novos hábitos de consumo e a produção cultural que se inaugurava no país estavam ligados ao desejo parisiense de se afastar de um Brasil considerado agrário.

---

<sup>4</sup> Nas primeiras décadas do século XX o Brasil verá uma transformação em suas cidades, com “[...] as reformas urbanas que transformaram o Rio de Janeiro de uma cidade portuguesa nos trópicos na afrancesada metrópole da nossa tardia *Belle Époque*.” (RODRIGUES, 1996, p. 13)

No período que sucede a esse primeiro ímpeto transformador da capital desta nova nação, o Rio de Janeiro do começo do século XX, como vemos na biografia de João do Rio produzida por João Carlos Rodrigues, será de transformações políticas a fim de conseguir a implementação de reformas que pretendem abandonar um país sem estrutura, como se vê no trecho a seguir:

A própria capital da República passou por grandes mudanças no governo Rodrigues Alves, que assumiu com os cofres cheios, graças à impopular austeridade financeira de seu antecessor (Campos Salles). O novo presidente reuniu uma equipe de notáveis, com Rio Branco na pasta do Exterior, Lauro Muller na Viação e Obras Públicas, Leopoldo de Bulhões na Fazenda, Oswaldo Cruz na Saúde Pública, Pereira Passos na Prefeitura do Rio. Este, velho funcionário sexagenário da Estrada de Ferro, *recebeu plenos poderes para fazer a reforma urbana e o saneamento da cidade, inspirados diretamente na reforma de Paris por Haussmans cinquenta anos antes*. Paralelamente, foi ampliado o Porto. Não era sem tempo: a umidade e o calor cariocas provenientes do grande número de mangues, mas a falta de esgotos (os dejetos eram atirados nas praias) e a ventilação, ajudavam a proliferação de epidemias. Em 1891, treze mil pessoas morreram de febre amarela, varíola, malária, peste bubônica ou tuberculose. O Rio de Janeiro passou a ser evitado por navios estrangeiros e foi suplantado por Santos como principal porto exportador. (RODRIGUES, 1996, p. 42-43, grifos nossos)

Esse momento será caracterizado como “bota-abaixo”, e as obras, que passaram primordialmente pela região central do Rio de Janeiro, demoliram diversas construções classificadas como insalubres, assim como tiveram como objetivo uma reformulação da cidade que se via decidida a abandonar o Brasil rural. É observado também nessa linha do tempo que, principalmente desde a Proclamação da República, até sua mudança definitiva da Fundação Biblioteca Nacional para o endereço da Avenida Central, a instituição começa a se renovar e construir conselhos administrativos, assim como eleição para seus presidentes e formulação, por exemplo, do primeiro curso de Biblioteconomia do país. Era um país extremamente inclinado a consolidar uma estética de modernização institucional, intelectual e urbanística.

Levando em consideração a localização escolhida para a construção da BN, ao fim da Avenida Central, de frente para a grande Praça Floriano<sup>5</sup>, hoje Cinelândia, fazendo parte do conjunto cultural mais imponente no Brasil desse período, ladeada pelo Teatro Municipal, recém-inaugurado, em 1909, e pela Escola Nacional de Belas Arte, aberta em

---

<sup>5</sup> Fonte: <https://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/12890-cinel%C3%A2ndia#:~:text=Nos%20idos%20dos%20anos%201920,hotel%2C%20teatros%20e%20casas%20noturnas>. Consultado em setembro de 2022.

1908, hoje sendo reconhecido como Museu Nacional de Belas Artes, era evidente que o edifício estaria de acordo com as modernizações da capital brasileira. Ainda segundo João Carlos Rodrigues,

[a] reforma era ambiciosa e de longo prazo. Em menos de uma década desaparecerão todas as praias e praias entre o Arsenal de Marinha e o Caju. A Prefeitura e Saúde Pública proíbem hortas e chiqueiros no perímetro urbano; legislam contra os chalés térreos de madeira favorecendo os sobrados; interditam a venda em via pública de vísceras expostas às moscas; abolem a ordenha de vacas em plena rua; e ainda caçam milhares de cães vadios e ratazanas empesteadas. A construção da Avenida Central (atual Rio Branco) foi conseguida às custas do despejo sumário de 20 mil pessoas e derrubada de quase dois mil imóveis. (RODRIGUES, 1996, p. 43)

Se para a construção da tão sonhada avenida afrancesada se fez a demolição de casas e de todo estilo de vida tachado como arcaico, o desejo era também o de se europeizar a capital nacional em outros setores, e para tal não seria diferente pensar no apagamento de pequenos jornais e editoras que se acreditava de menor valor cultural para este pensamento (re)colonizador que se implementava na cidade. O olhar do colonizador permanecia mesmo com o fim do Império, e paralelamente já se almejava uma produção cultural à altura do que se considerava um mundo evoluído, ou simplesmente europeu. Deste modo, podemos afirmar que um número incontável de documentos foi extinto na concepção deste modelo de cidade. No livro *História e memória* (1992), Jacques Le Goff trata no capítulo “Documento/ Monumento” de uma reflexão em torno do que se aplica à memória coletiva e à sua forma científica: a História. Os materiais (os documentos e os monumentos) não são aquilo que sobreviveu do que existiu do passado, mas partem de uma escolha daqueles que operaram no desenvolvimento temporal do mundo e daqueles que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa. Segundo Le Goff, as palavras monumento e documento, no campo semântico, dizem que monumento é tudo o que pode evocar um passado, assim como perpetuar a recordação, enquanto documento tem relação direta com a noção de comprovação de um fato. Sendo o monumento algo que edifica a memória, sua utilização estará ligada ao poder de perpetuar as sociedades históricas, e isso pode acontecer de modo voluntário ou não, do mesmo modo que o documento, a partir da escola histórica positivista, adquire a função de fundamento do fato histórico, estando na decisão do historiador a comprovação. Buscando refletir em torno das transformações que afetaram a análise de documentos históricos, Le Goff demonstra o modo como os documentos foram pensados pelos positivistas, trazendo para a análise

Fustel de Coulanges, que vai dizer que a leitura dos documentos não tinha valia se fossem executados com ideias concebidas previamente, assim sendo, tendo na habilidade de um historiador, a função de pinçar dos documentos o que está contido neles, sem acréscimos, tornando-se assim o que Coulanges tratará como o “melhor historiador”, pela proximidade dos textos. Coulanges então considera que o documento é uma forma de texto, porém Le Goff nos traz a necessidade de romper com a definição, um tanto limitadora, de que o documento é apenas aquilo que é escrito, pois, como veremos, em muitos casos não se tem a materialidade de uma escrita. Assim sendo, se faz necessário pensar no processo histórico de modo amplificado, com multiplicidades de olhares, com o objetivo de observar a sociedade como um todo, analisando desde as relações de poder, a cultura em geral, os sujeitos, seus discursos e outros diversos pontos a se levantar para cada caso especificamente. Deste modo, Le Goff observa que a história não pode se limitar em contar, junto do que se entende como memória coletiva, apenas sobre grandes personagens históricos, grandes feitos de uma sociedade, e assim por diante. Há, desta forma, um anseio e uma possibilidade da existência de uma democratização ao se documentar e historicizar a sociedade que possibilita que toda uma parcela antes excluída do estrato social seja inserida numa análise histórica.

Sobre a crítica documental tradicional, que tem seu início na Idade Média e é constantemente aperfeiçoada desde os positivistas do século XIX, o objetivo principal se dá pela procura do que pode ser compreendido como autenticidade. A problematização do documento e de sua produção deve partir de um “olhar lúcido”, que possa compreender que o que está presente ou ausente em um documento pode depender de causas humanas, e isso não deve ser ignorado em uma análise da História, além de buscar, atrelado à crítica, a intenção consciente ou inconsciente do documento, suas condições de produção histórica e as relações de poder que ali estão estabelecidas. Vê-se que não há neutralidade na escolha documental, assim como na sua utilização prática, tornando-se uma ferramenta de controle e poder. O documento será resultado de uma produção de determinada época e sociedade que o concebeu, porém, o mesmo sobrevive aos períodos que o sucedem, tornando-o algo eternizado e, conseqüentemente, monumento. Paul Zumthor, citado por Le Goff na discussão em torno dos documentos/monumentos, tomará consciência de que a transformação do documento em monumento se dá por uma utilização simples do tensionamento do poder. Não cabe mais a simples distinção “entre monumentos linguísticos e os simples documentos” (ZUMTHOR, *apud* LE GOFF, 1992, p. 545), sendo o “monumento”, com a intenção de edificação, contrapondo-se ao simples ato da

comunicação do “documento”. Há a utilização do poder em torno da produção de tais textos, que os considera edificantes ou não.

Michel Foucault, em seu livro *A arqueologia do saber*, afirma que “[...] a história, na sua forma tradicional, dedica-se a ‘memorizar’ os monumentos do passado, transformá-los em documentos e fazer falarem estes rastros que, por si mesmos, raramente são verbais, ou que dizem em silêncio coisa diversa do que dizem”, enquanto a história arqueológica, por sua vez, executa a “descrição intrínseca do monumento”, transformando “os documentos em monumentos, rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes.” (FOUCAULT, 1987, p. 8) Deste modo, retornamos ao ponto do envio obrigatório de exemplares à Biblioteca Nacional, a Lei de Depósito Legal, a fim de consolidar um acervo tão amplificado, graças unicamente aos seus próprios autores e editores, pois caso dependesse do projeto de país, como se viu, não seria possível ter acesso a tais documentos. Concomitantemente, vai ficando claro que alguns documentos ganham a aura de monumentos a serem expostos e vistos na vitrine/prateleira, enquanto outros são relegados ao porão, ao subsolo, ao *Inferno*.

É importante ressaltar também para esta dissertação a criação da Divisão de Obras Raras, no ano de 1946, a partir do Decreto-Lei nº 8.679, que torna parte considerável deste acervo, iniciado 136 anos antes, um conjunto de obras preservadas, catalogadas e difundidas com um viés especial. Para esta Divisão, tais obras são preservadas de acordo com

[a] grandeza de sua *Brasiliana* (livros sobre o Brasil, impressos ou gravados entre os séculos XVI e XIX, e livros de autores brasileiros impressos ou gravados no estrangeiro até 1808); a recorrência de “incunábulos” brasileiros, o caráter intelectual e histórico de seus títulos; a riqueza material de suportes (couros, pergaminhos, madeiras, papéis de trapo e de madeira, sedas, veludos e tafetás) (BN, 2022)

Vemos então que a Divisão de Obras Raras desde sua concepção enumera certas características para que uma obra seja digna de catalogação desta repartição. O primeiro item, e talvez mais importante, é medir o quanto uma obra trata do tema em torno do Brasil, seja obra bibliográfica, pictórica, filmica etc. Porém, não basta que seja brasileira, ela deve estar de acordo com um período histórico especificado a partir do século XVI e com data limite ao da autorização Real para a criação da primeira imprensa no país. É sabido que a implementação de tal divisão se torna fundamental para a preservação da palavra impressa no Brasil, mas a ênfase na data-limite da produção estrangeira de autores

nacionais até 1808, ano em que, através da Imprensa Régia, se considera legal a produção de livros no país, corrobora para que toda a impressão anteriormente realizada no Brasil seja tomada por clandestina. Além disso, o recorte temporal considera justo e legal os anos que antecedem 1808 sendo necessária a obrigatoriedade de autorização de Portugal na fabricação e difusão de todos os escritos impressos no país, podendo ser realizada na Corte, além de países como França, e entregues para comercialização nas livrarias brasileiras. Assim sendo, e apesar da repartição ser criada quase em meados do século XX, a mesma ainda é pautada pelo mesmo conceito da criação da instituição, o de subserviência intelectual ao país colonizador.

Outro ponto importante a se ressaltar do texto do decreto-lei, é que há que se considerar o material nobre da confecção de tais obras para a devida catalogação, chamado de “riqueza material de suporte”. Por este aspecto, materiais impressos em papéis de menor valia ou acabamento, assim como folhetos e livros populares, poderiam ser extintos deste recorte, o que ocasionaria o desaparecimento de certos tipos de literatura, como é o caso da literatura pornográfica, a qual tratamos nesta dissertação. O mesmo ocorre quando se salienta “o caráter intelectual e histórico”, criando um foco para se preservar títulos pertencentes a uma análise crítica canônica, descartando-se peças históricas que representam, além da literatura, a cultura de um povo. Assim, comprova-se o quanto, por esse decreto-lei, interessava a eleição de determinados documentos como monumentos, excluindo diversos outros que estariam em desacordo com a qualidade técnica e intelectual que se almejava.

Segundo Alessandra El Far, em *Páginas de sensação*,

[a]té a vinda da família real ao Brasil, em 1808, o processo de impressão era proibido pelo governo português. As primeiras publicações legais foram feitas pela Imprensa Régia - mais tarde chamada de Imprensa Nacional —, criada por D. João VI, para a divulgação, a princípio, de “toda a legislação e papéis diplomáticos” do serviço real. Com os anos, esse órgão do governo não só imprimiu diferentes gêneros literários — teatro, poesia, romance — como abriu caminho para quem quisesse montar uma tipografia ou arriscar seu tino editorial. (EL FAR, 2004, p. 36)

Assim sendo, mesmo se dedicando a salvaguardar um período extremamente importante da impressão brasileira, tal divisão desconsidera e descarta impressos não autorizados ou clandestinos. Se faz importante salientar que antes da implementação da imprensa oficial no país, os holandeses, no período de ocupação do nordeste brasileiro,

entre 1630 e 1655, já tentavam criar uma imprensa no Brasil. Segundo Laurence Hallewell, em *O livro no Brasil*,

[u]ma carta do Supremo Conselho (holandês) do Brasil, de 28 de fevereiro de 1642 e dirigida aos responsáveis pela Companhia Holandesa das Índias Ocidentais, solicitava o envio de um prelo para que as ordens oficiais recebessem “maior consideração” e o Conselho fosse poupado do estafante trabalho de copiar. (HALLEWELL, 2005, p. 85)

É sabido, através de relatos de historiadores, que por mais de 50 anos após a saída dos holandeses de Pernambuco, as tipografias do estado produziram impressos sem a autorização de Portugal, tendo, segundo Francisco Augusto Pereira da Costa, publicado em seu livro *Anais Pernambucanos, 1493-1850*, de 1951, a suposição que o governador do estado na época, Francisco de Castro Moraes, apadrinhara um desconhecido impressor. Ainda nas palavras de Hallewell,

[diz] Pereira da Costa que encontrou, nos arquivos do Estado de Pernambuco, uma carta régia, de 8 de julho de 1706, na qual Castro recebia ordens de “seqüestrar as letras impressas e notificar os donos dellas e os officiaes de uma typographia estabelecida na povoação do Recife que não imprimissem, e nem consentissem que se imprimissem livros nem papéis alguns avulsos na mesma typographia”. (HALLEWELL, 2005, p. 88)

Vemos então que, apesar da proibição da Corte Portuguesa, o Brasil produzia impressões antes de sua liberação oficial. Boa parte desse acervo se encontra desaparecido ou já foi destruído. Caso a BN, em sua formulação, não tivesse descartado tais materiais, incorporando em seu patrimônio os documentos ditos extraoficiais, teríamos hoje outro contato com nossa história. Deste modo, vemos que há uma incompletude na criação de seu acervo, assim como na catalogação deste. Se vemos que na mesma medida é através da Divisão de Obras Raras que teremos acesso à criação, coincidentemente clandestina, de uma repartição, sem registro oficial de sua data, denominada *Inferno*, vemos também que os objetos só conseguirão ser organizados muito posteriormente, tendo peças (mal) distribuídas por todo seu acervo.

Vale lembrar que, apesar de seguir os moldes da *Bibliothèque nationale de France*, o *Inferno* de onde nos propusemos pinçar algumas obras, preferencialmente aquelas de cunho sexual, é um catálogo muito provavelmente em constante criação, pois diferente do que ocorreu em outras bibliotecas ao redor do mundo, como veremos adiante, nosso acervo ainda não tem seu levantamento completo e nem teve em sua criação um

espaço físico específico que o abarcasse. Mesmo assim, apresentamos a partir de então, com o objetivo de análise desta dissertação, o *Inferno*, parte de seu acervo e as obras selecionadas, sendo possível apenas pela Lei de Depósito Legal e a criação do Departamento de Obras Raras.

## ***O Inferno***

O inferno são os outros.

Jean-Paul Sartre

As bibliotecas ao redor do mundo criaram, cada uma a seu modo, catalogações específicas de suas obras, até que houvesse, em meados do século XIX, um esforço global para a implementação de um sistema internacional de códigos catalográficos. Esse sistema preza, primeiramente, pela materialidade da obra, sendo ela bibliográfica, iconográfica, musical, entre outras classificações, para então se encaixar num grupo de itens em outras categorias mais específicas, como sua procedência, o tipo de narrativa, autoria e outros pormenores. Essa prática culmina numa espécie de mapa a ser seguido para que todo livro possa ser encontrado para consulta. Quando dizemos que todos os livros podem ser encontrados, estamos também apontando para a possibilidade desses objetos serem achados por órgãos ou pessoas que almejam a sua eliminação, assim como a destruição da memória a partir de certos volumes bibliográficos. Isso ocorre primordialmente quando estamos lidando com governos de exceção, períodos em que a censura, seja ela oriunda de qualquer instituição, impera sobre a lógica do acesso irrestrito à informação. Na eminência desse tipo de acontecimento, há de se resguardar e preservar a história e a memória contidas nas bibliotecas de diversos lugares.

No momento em que esta dissertação era escrita, diversos órgãos no Brasil passavam por uma espécie de censura, como é o caso do site da Biblioteca Nacional. O governo miliciano e evangélico de Jair Bolsonaro indicou para cargos de direção de instituições de extrema importância para a intelectualidade brasileira, como é o caso da BN e da Fundação Casa de Ruy Barbosa, seus asseclas a fim de dificultar o acesso às mesmas. Um “olavista”<sup>6</sup>, como prefere ser chamado o presidente da BN, entre 2019 e 2022, Rafael Nogueira, referenciando o então falecido Olavo de Carvalho, mentor de diversos negacionistas, sem nenhuma capacitação para presidir a Biblioteca Nacional, passou a maior parte do seu tempo condecorando outros protofascistas que favorecem a violência e a censura, enquanto o site da instituição passava por mudanças que dificultavam pesquisas em seu acervo. Seu sucessor, Luiz Carlos Ramiro Junior, apesar de ter formação acadêmica para o cargo, diferente de Nogueira, que inclusive inventou um mestrado em seu currículo, qualificação obrigatória para execução do cargo de

---

<sup>6</sup><https://antigo.bn.gov.br/acontece/links-de-midia/luiz-carlos-ramiro-junior-nomeado-presidente-biblioteca>

presidência da BN, prefere usar seu conhecimento disseminando revisionismo histórico a fim de favorecer um grupo político reacionário, como pode ser amplamente visto em seu “canal de YouTube”. Este alerta, que é feito a fim de registrar o momento político que passamos a partir de 2019, se faz importante para pensarmos coletivamente que mesmo branda, se é que podemos dizer deste modo, a censura está sempre apta a retornar, assim como não temos assegurados em sua totalidade os direitos adquiridos em nenhuma instância, precisando que nossa vigilância e luta sejam constantes.

Não podendo se respaldar pelas leis vigentes em momentos de censura, coube aos bibliotecários cumprir o papel de salvaguarda de diversos livros em períodos históricos de exceção. Para tal, estes profissionais, que remontam a uma das profissões mais antigas do mundo, criavam autocensuras como mecanismo de camuflagem de obras literárias. A esta prática, deu-se, a partir da *Bibliothèque nationale de France*, o nome de *Enfer* ao local de esconderijo dos livros, ou, para a língua portuguesa, *Inferno*. Não se tem ao certo um motivo ou uma história por trás da escolha do nome, mas se pensamos que grande parte do acervo é oriundo dos séculos XVII e XVIII, onde se produziu e circulou um número incontável de obras de cunho sexual com objetivo de criticar a Igreja e a Monarquia francesa, parece-nos que o termo era um modo fácil de classificar um local para não se frequentar, afinal “ninguém” quer ir para o inferno.

Conforme Robert Darnton, em artigo publicado em 1996, ocasião em que, dentre várias análises sobre esse departamento escondido de livros proibidos, anunciava que diversas obras estavam sendo reeditadas na França, de acordo com a lei de domínio público dos textos,

[o]s bibliotecários criaram o “Inferno” em alguma ocasião entre 1836 e 1844 como meio de escapar a uma contradição. De um lado, tinham que preservar o acervo mais completo possível da palavra impressa, de outro, queriam evitar que os leitores se corrompessem pelo contato com maus livros. A saída foi reunir todas as obras eróticas mais ofensivas de todas as coleções da biblioteca e lacrá-las num único lugar, declarado inacessível para leitores normais. (DARNTON, 1996, p. 2)

Esse conflito entre preservar e esconder é o que rege, *a priori*, as coleções do *Inferno* em todas as bibliotecas que usaram desta prática em seus acervos. Se por um lado o objetivo era o de preservar e manter tais obras seguras da censura externa, podendo esta ser de âmbito religioso, político ou social, por outro, tais livros eram colocados em repartições proibidas de serem acessadas por qualquer leitor. Há um paradoxo na formação de tal acervo em, de certo modo, concordar com a censura ao se classificar esses

livros como “maus”, primordialmente relacionados à pornografia, porém, ao invés de corroborar a ação de extinguir os volumes, em sua grande parte incinerando-os, há um movimento para que tais obras não sejam consultadas. Ao trancafiar esses itens, cria-se também o apagamento das narrativas, mesmo tendo a finalidade de preservação.

Darnton ainda nos alerta que diversas bibliotecas mundo afora usavam códigos particulares para essa camuflagem de obras. “A ‘Caixa reservada’ do Museu Britânico, o código ‘Delta’ da Biblioteca do Congresso, o \*\*\*\*\* da Biblioteca Pública de Nova York e, na Biblioteca Bodleiana, a letra grega  $\phi$  (phi), que, na pronúncia oxfordiana, soa como ‘Fie!’ – [Vergonha!]”. (DARNTON, 1996. p. 3) Assim sendo, a prática de esconder para preservar foi uma constante entre bibliotecários a fim de proteger livros que de algum modo poderiam ferir as práticas sociais vigentes. Somente o acervo do inferno da Biblioteca Nacional da França, que foi catalogado em 1911 por Guillaume Apollinaire contendo 930 obras, e em 1978 por Pascal Pia tendo o número final de 1.730 títulos, foi capaz de trazer à tona tantas obras pornográficas que foram preservadas com maestria por seus funcionários, perdurando o acesso fechado ao público até 1983. Este acervo, o mais completo em domínio público nos dias atuais, ganhou em 2007 uma grande exposição que contava com obras literárias e imagéticas, entre gravuras, águas-fortes, fotografias etc. (DARNTON, 1995, s.p.) Em 2008, um projeto semelhante foi realizado no Brasil, com um acervo infinitamente menor, um recorte de 21 obras, sob curadoria de Ana Virgínia Pinheiro, então responsável pela Divisão de Obras Raras da Biblioteca Nacional brasileira.

Com um conjunto que não chega a 100 obras, o *Inferno* da Divisão de Obras Raras da Biblioteca Nacional tem em seu acervo obras de filosofia antiga, política, religião e outros assuntos dignos de censura por parte de uma instituição que estava determinada a criar a grande memória da nação brasileira, como mostrado anteriormente. Entre esses assuntos, o que impera é a sexualidade. E quando citamos “sexualidade”, falamos de um dos fatores cruciais para o processo de censura e camuflagem de obras que não estariam alinhadas aos processos de educação formal da sociedade e do país. Temos que ter em vista que se trata primordialmente de obras pornográficas, e não de textos que pretendem se aprofundar na temática sexual pelo viés científico. Outro ponto observado é que, além de pornográfico, este acervo se enquadra num tipo de material de baixo custo e veiculado de modo barato, tendo características de livros (ou folhetos, dado o número reduzido de páginas das publicações) populares. Aos folhetos populares, vale ressaltar que, desde meados do século XIX, esta categoria crescia exponencialmente no Brasil,

devido ao acesso à educação sendo ampliado gradativamente, na mesma proporção que o acesso aos livros mais caros ainda estava na mão da elite do país. Diversos gêneros de literatura ganhavam espaço nas livrarias, assim como editoras dedicadas ao público oriundo do “povo”, como veremos ser frequente em diversas áreas. A começar pelos manuais práticos, focados em auxiliar leitores em tarefas que poderiam se tornar profissões, uma infinidade de assuntos começava a ser editado no Brasil, como os livros infantis, que fugiam da estética europeia vigente neste período, aproximando as histórias à realidade nacional, e os romances, que, como se sabe, tiveram ascensão na Europa com o crescimento da burguesia, o que era exatamente o que estava ocorrendo no país neste período. Mas o que despontava nas livrarias e no gosto popular, eram mesmo os folhetos, que como diz Alessandra El Far,

[a] popularização dos manuais de utilidade prática como também os livros infantis, no final do século XIX, esteve estritamente vinculada ao tratamento editorial conferido a essas obras. De fato, nenhum desses dois gêneros literários foi criado, a princípio, para atender às expectativas de um público amplo e heterogêneo. Tanto um quanto outro já circulavam havia décadas pelas livrarias da cidade sob a forma de encadernações caras e bem cuidadas, tornando-as mais acessíveis com as modificações textuais, gráficas e materiais empregadas pelos editores a fim de facilitar a leitura e baratear o custo de impressão. Os folhetos, pequenas novelas de no máximo cinquenta páginas, [...] passaram a ser consumidos por um número bem maior de pessoas depois de terem conseguido um perfil adequado aos baixos preços de venda. (EL FAR, 2004, p. 97)

Além do acesso à educação, a população antes escravizada também entrava na chancela de “povo”, o que, de certo modo, era visto como um novo público consumidor, além da população campestre e outros tipos de leitores oriundos de poder aquisitivo antes ignorado pela elite, como as classes trabalhadoras mais baixas. Alessandra El Far constata que as palavras “povo” e “popular” estavam adentrando no cotidiano da metrópole que se transformava o Rio de Janeiro. “Lojas, jornais, livros, vestuário, bancos, receitas apropriavam-se dessas denominações com o objetivo de chamar a atenção do grande público.” (EL FAR, 2004, p. 77) Assim sendo, não era só a cidade que estava em ebulição, mas seus habitantes também.

Retomando o acervo do *Inferno*, dentre as obras que fogem do escopo da pornografia, temos desde a 1ª edição de *O mundo da paz: União Soviética e democracias populares*, de Jorge Amado, editado em 1951, até *Mein Kampf*, de Adolf Hitler, editado em 1942. No viés religioso, temos obras em latim sobre bruxaria, datadas do século XV,

até tratados sobre exorcismo, que não carregam autoria específica. Mas a grande estrela da coleção é realmente o conjunto de livretos pornográficos de baixo custo veiculados muitas vezes por jornais, como *O Rio-nú*, que chegou a ter uma editora específica para essas produções, além de uma vasta coleção de histórias picantes datadas da década de 1930, editadas pela *Imprensa Moderna*, *Empreza D'Edições Modernas* e *Edições Modernas*, como veremos mais à frente.

Segundo Ana Virgínia Pinheiro, em entrevista concedida<sup>7</sup> para esta dissertação, só foi possível catalogar o *Inferno* da BN a partir de 2004, quando ela assumiu a chefia da Divisão de Obras Raras e, a partir da Política de Formação e Desenvolvimento de Coleções, criando uma força-tarefa para encontrar em toda a biblioteca obras que deveriam ser direcionadas a tal acervo. Ela nos conta que seu primeiro ímpeto foi o de localizar as primeiras edições das grandes obras de escritores brasileiros do século XIX, porém nesta vasculha, livros, livretos e folhetos pornográficos surgiram com suas catalogações equivocadas, pulverizadas por todo o acervo da instituição. A partir do aparecimento dessas obras, seu interesse foi o de compreender o motivo da suposta falha e, em conjunto com outros departamentos, como Obras Gerais e os setores de preservação e restauro, surgiu a ideia de que esses livros estavam ali camuflados como forma de preservação. Sendo funcionária da BN desde 1982 e oriunda do curso de Biblioteconomia da UniRio – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, onde, majoritariamente, seus professores foram os bibliotecários e funcionários da BN, Ana Virgínia diz que em conversas informais sabia, por vestígios, que diversos livros são deslocados de suas áreas corretas para os censores não terem acesso a tais obras e, para tal, cunharam o termo *descatalogar* para identificar essa prática, como pode-se ver a seguir:

*Descatalogar* é um termo que eu tenho popularizado bastante, porque eu lembro de ter ouvido uma única vez com o professor Mário Ferreira da Luz, mas é um termo que nem é, vamos dizer assim, dicionarizado. *Descatalogar* significa que existe um fichamento [para o livro], mas esse fichamento não é suficiente para chegar até ele. O importante era que o censor não tivesse como chegar até [o livro] (PINHEIRO, 2022, p. V)

---

<sup>7</sup> Ver Anexo - Entrevista com Ana Virgínia Pinheiro – Editada. O motivo principal ao se editar, foi poder retirar excesso de conversa e informações que não cabiam ao assunto central aqui desenvolvido. A entrevista foi concedida em formato de teleconferência no dia 08 de abril de 2022. Todos os trechos citados desta entrevista serão referenciados da seguinte forma: (PINHEIRO, 2022, seguido do número da página constante do Anexo).

Deste modo, mesmo que, em terras brasileiras, não se tivesse criado uma repartição específica de esconderijo de obras proibidas, tal qual as bibliotecas citadas anteriormente, a nossa biblioteca, na prática, exerceu a mesma função de preservação dos títulos, sendo apenas nominada *Inferno* em 2004 pela pesquisadora. Isto significa que, mesmo sendo recente a catalogação desse acervo, os bibliotecários da BN agiram para salvaguardar, ou esconder do público comum, tais documentos.

Outro ponto levantado por Ana Virgínia Pinheiro é a ausência de pistas mais sólidas para compreender a entrada dessas obras pornográficas na Biblioteca Nacional. Se por um lado temos a lei de Depósito Legal, que obriga a doação de pelo menos um exemplar para a instituição, sabemos que esse depósito nunca foi realizado com regularidade. Assim sendo, observa-se que boa parte dessas obras pornográficas populares e produzidas com material de baixa qualidade serão encontradas, por exemplo, no departamento de Obras Gerais em forma de miscelâneas, que é uma técnica de unir obras distintas em uma encadernação não-oficial, muito praticada por colecionadores. Diversos folhetos pornográficos foram unidos nas miscelânias, que, como alerta a pesquisadora, também pode ser uma forma de tirar das vistas de possíveis censores obras ditas proibidas, pois como elas não poderiam ser catalogadas, “a miscelânea desses folhetos é também um modo de esconder, [pois] reunia-se todos eles e ali ficavam escondidos”. (PINHEIRO, 2022, p. XIX)

Das características técnicas que podemos destacar para essas obras pertencentes ao acervo do *Inferno*, uma que chama atenção é a formulação dos títulos. Do maior conjunto dos livros catalogados nesta sessão, começamos pelos títulos das editoras *Imprensa Moderna*, *Empreza D’Edições Modernas* e *Edições Modernas*<sup>8</sup>, que por falta de dados mais concretos não se sabe se fazem parte do mesmo grupo editorial ou competiam entre si, mantendo “moderna” como filão comercial. Esses títulos vão de chamadas mais explícitas, como *A hora sexual*, *A insaciável*, *A loucura dos sentidos*, *A ordenhadora* e *Curiosa da Volúpia*, até cenas cotidianas que podem fazer o leitor ter uma visão mais maliciosa, criando um jogo para falar de atos sexuais pelas entrelinhas, como *As núpcias da sra. Militão*, *Casada e virgem?*, *O casamento de Juliana* ou *O marido enganado*. Outros títulos ainda sugerem aventuras, confidências, prazeres e subtítulos que pretendem comprovar a veracidade da história, como “Novella original tomada com pinças da vida real”, do livro *A linguíça*. Um dos aspectos fundamentais para a produção

---

<sup>8</sup> A consulta de tais títulos se deu pelo site do acervo digital da BN (<http://bndigital.bn.gov.br/>). Para que o recorte específico fosse encontrado, na aba “coleção” da busca avançada, foi colocado o termo “inferno”.

de narrativas pornográficas é chamar a atenção do leitor desde o título. Mesmo que muitas vezes as ideias eróticas estejam implícitas ou camufladas, espera-se do leitor a compreensão pelo nome do livro, tendo a noção de que ele já esteja habituado a esse tipo de literatura. Para tal, o uso do humor e da sátira é recorrente nessas criações, assim como a reprodução de piadas coloquiais e de assuntos que circulam massivamente na sociedade.

Outro fator que chama atenção nessas publicações é o nome dos autores das obras, quase em sua totalidade formada por pseudônimos ou codinomes. Desde nomes estrangeiros, com o objetivo de dar um ar de sofisticação aos livros, como Heinrich Wagner, Guil Devrent e Valentim De La Villa, até nomes que se aproximam do ar de chiste que a pornografia carrega, como Viscondessa da Caverna, A. Mori e Pat de Patagônia. Nesse sentido, em boa parte das publicações, torna-se impossível descobrir quem as escreveu na realidade, ou mesmo se mais de um(a) autor(a) estaria envolvido(a) na criação destas narrativas.

A esses dois elementos, título e autoria, Jean-Marie Goulemot vai alertar que, a partir dos livros pornográficos franceses do século XVII,

[...] [u]ma página de título, quer se trate de um impresso lícito ou de um livro proibido, é uma mensagem de publicidade. Ela se decompõe em uma sequência de elementos: o próprio título, que pode acompanhar uma glosa segundo modalidades extremamente variadas; depois, o nome de autor [...] (GOULEMOT, 1994, p. 117)

Para a pornografia, a capa é fundamental para apresentar ao leitor seu teor. Como uma peça publicitária, o título da obra é o grande destaque, apresentando uma ação ou um personagem a cumprir uma cena sexual. A “glosa”, tipo de piada curta muito utilizada para compor uma cena rápida, é também uma ferramenta para a criação do imaginário erótico a que o livro se propõe. No entanto, e diferente das obras encontradas no *Inferno* da BN, mais elementos textuais serão utilizados para informar ao leitor outros pontos da narrativa. Ainda segundo o pesquisador,

[...] no rodapé, [é colocado] o local de edição, o editor e a data. A estes três elementos, dos quais o único verdadeiramente indispensável, e, portanto, sempre presente, é o título, às vezes é necessário acrescentar uma indicação sobre a ilustração (“acompanhada de figuras” ou “com figuras”), um exergo – verso, citação latina, frase sem autoria – uma vinheta geralmente entre o exergo ou o título e o local da edição. (GOULEMOT, 1994, p. 117)

Nos panfletos pornográficos a que nos dedicamos, informações como local e data de impressão, assim como nome dos editores, são incomuns. Há duas hipóteses para

não se encontrar tais informações; a primeira é a falta total de consciência dos editores e autores a respeito da identificação da obra, visto que, mesmo comercializadas em grande volume, tais livros eram ilegais por sua própria natureza, e a segunda é que se criava uma mística de camuflagem que acompanhava os pseudônimos, trazendo um elemento a mais para a excitação do leitor, o mistério. Assim sendo, quando falamos do Brasil do início do século XX, início também de sua produção literária em massa e popularizada, temos que compreender certas características locais na produção da literatura pornográfica que despontava. Estando ainda, de certo modo, subalterna à produção literária europeia, ao se utilizar um nome estrangeiro, por exemplo, que concedia credibilidade ao livreto, era também importante não dar pistas de onde tal texto foi escrito ou editado. Desse modo, a grande maioria dos livros que se encontram no *Inferno* da BN sequer contém informações tipográficas de catalogação, cabendo aos funcionários da instituição a árdua tarefa de localizar tal objeto em seu período histórico.

É preciso também explicitar que tais narrativas tinham como público-alvo, além de popular, o consumidor masculino. Enquanto algumas publicidades tratarão tal literatura como “romance para homens”, “leitura para homens”, “livros para homens”, “leitura para velhos” e “romances para homens”, outros anúncios priorizarão aspectos como “leitura quente”, “escaldante” e “cenas ao vivo”, posicionando o objeto como pornográfico, para que não houvesse dúvida. (EL FAR, 2004, p. 184) Ana Virgínia Pinheiro destaca que este mercado era essencialmente masculino, e

[s]e você jogar historicamente, tem uma coisa que eu observei, e fica muito claro para mim, é que nessa pornografia produzida em folhetos do final do XIX até os primeiros 30 anos do século XX a mulher é muito ativa sexualmente, e ela era a senhora da situação. (PINHEIRO, 2022, p. IX)

Então, na mesma proporção que os folhetos são destinados à leitura por homens, o fator determinante é a utilização de corpos femininos no protagonismo da trama, muitas vezes alertadas desde o título. Há de se pensar que homens tinham mais acesso à educação formal e que mulheres eram cerceadas a não consumir tal tipo de literatura. Porém, pela própria proibição, tais textos chegavam a elas, desde as menos abastadas, que poderiam acessar tais livros em condições familiares menos rígidas, até a elite que buscava nesse material acessar os prazeres de tais histórias. Isso pode ser facilmente visto em dois pontos fundamentais: as publicidades direcionadas às mulheres no semanário *O Rio-nú* e em

trechos das narrativas produzidas pelo mesmo jornal, como é o caso de *A pulga*, a qual trataremos mais à frente.

No entanto, em acordo com as obras francesas, a indicação do uso de imagens é sempre encontrada nas capas e páginas de rosto dos livros. Como já afirmamos anteriormente, tais livros atraíam além do público letrado e interessado em tal narrativa, um público sem acesso à educação formal e que, para tanto, também procurava tais livros a fim de se entreter com as imagens que eles carregavam das cenas sexuais descritas.

Segundo Ana Virgínia Pinheiro, as redações de jornais de grande circulação, como é o caso de *O Rio-nú*, mantinham diversos jornalistas e cronistas que, conjuntamente, criavam diversas histórias picantes e elegiam um pseudônimo para assinar a publicação. A pesquisadora também alerta que, de tão curtas, as obras podem ser definidas como “folhetos sexuais”, por conta do material de baixíssima qualidade e por muitas vezes não alcançarem nem 20 páginas em seu conteúdo total. Outra característica de tais panfletos é a utilização de fotografias que serão descritas como “fotos francesas”, que para o leitor era um eufemismo para fotos de mulheres nuas, em atos sexuais ou *close up* nas partes íntimas de homens e mulheres. O fato é que, segundo a pesquisadora, tais fotografias desembarcavam no Rio de Janeiro ainda sem destino certo de sua utilização. Ao se deparar com certas imagens, os editores/autores criavam as narrativas que suplementassem uma história para o objeto pictórico. Isso significa que as imagens das fotografias, as poses e vestimentas das personagens davam o tom do conto que seria construído, e não o inverso, a imagem servindo de artifício para auxiliar um conto previamente escrito, pois isso demandaria uma produção na qual pouco se investia no país naquele momento (PINHEIRO, 2022).

A fim de analisar as narrativas selecionadas para esta dissertação, é importante que se se pense os produtos gráficos de cunho sexual. Para tal, trataremos a seguir da literatura obscena e suas flexões, reunindo elementos que fazem deste tipo de literatura ser o objeto fascinante desde tempos imemoriais até o presente, mesmo percebendo o quanto ela é tratada como periférica perante o que se constituiu a “grande literatura”.

## A literatura, a imagem e o obsceno

A pornografia é o erotismo dos outros.

Alain Robbe-Grillet

Os textos sobre os quais nos debruçamos nesta dissertação são denominados geralmente como pornografia, erotismo ou obscenidade e, nesse sentido, se faz necessária a diferenciação entre tais noções e suas características, assim como a eleição de um termo que melhor nos caiba para nossas análises e operações de leitura. No entanto, é importante ressaltar que a escolha de uma terminologia não tem como objetivo o apagamento de outras nomenclaturas, e que esta reflexão apenas se posiciona para o aprimoramento da compreensão dessas narrativas de cunho sexual que, conforme já salientado, serão analisadas na segunda parte deste estudo.

Para iniciarmos tal discussão, buscaremos algumas origens para a utilização da palavra “pornografia”, porém todas elas acabam se ligando a uma etimologia comum: a presença de prostitutas, ou cortesãs. Deste modo, vemos que seu surgimento se dá na junção dos termos gregos *pornos* (prostituta) e *graphos* (escrever), dedicados principalmente à literatura e às artes, em que as falas das prostitutas são encontradas em personagens centrais de uma trama ou simplesmente sexualizadas a serviço de um autor, como se pode ver originado em *Diálogo das prostitutas*, de Luciano de Samósata (séc. II d.C.)<sup>9</sup>. Na mesma proporção, o termo tem sua primeira utilização dita oficial na França no ano de 1769, pelo romancista Nicolas Restif de la Bretonne, em um tratado em defesa da legalização da prostituição, intitulado *Le pornographe*<sup>10</sup>, em que ele cunha o termo “pornógrafo” para categorizar autores produtores de narrativas de cunho sexual. Porém é apenas no final do século XIX que o termo se aproxima do que estamos habituados a reconhecer, sendo este um “[...] objeto a estimular e excitar aquele que acessa, [...] quando passou a ser um *produto* a ser consumido.” (GONÇALVES, 2022, p. 16, grifos nossos) Já segundo Nuno César Abreu, em seu livro *O olhar pornô*, a pornografia também está relacionada às escritas em torno da comercialização do sexo, e não só às prostitutas propriamente ditas, o que, se pensarmos a partir dos pesquisadores citados, chegamos a

---

<sup>9</sup> Diversos pesquisadores em torno da temática tratarão da mesma matriz para conceitualizar a pornografia. Dentre eles, enfático Eliane Robert Moraes, com destaque para sua publicação *Perversos, amantes e outros trágicos*.

<sup>10</sup> A partir da mesma situação da nota anterior, aqui referencio Alessandra El Far e seu livro *Páginas de sensação*.

uma confluência de que a pornografia está sempre tensionando a sexualidade para um ambiente da troca do sexo por bens materiais. Podemos então entender que o que é pornográfico se aproxima de modo mais efetivo ao sexo realizado e produzido pelo que vamos conceitualizar como “sexo profissional”, ou seja, sem que o ato seja realizado afetivamente por parceiros(as). Esta constatação também nos levará a perceber que na produção artística a pornografia se encontra no local do lazer e do prazer físico, inversamente disposta à função sexual da procriação ou do amor, e, talvez por isso mesmo, disposta a realizar fantasias na produção de um objeto mais elaborado que a simplicidade imposta pelos âmbitos sociais vigentes na conservação de um corpo casto, repleto de culpa e vergonha, em que o sexo é pouco ou mal falado. Ainda neste âmbito, além da imaginação, a pornografia desemboca num produto, seja ele na materialização de algo em torno da prostituição, ou na prostituta em si. Isso nos leva a entender que a pornografia está no que difere do que poderíamos classificar como “sexo comum”, quando não há transação comercial envolvida entre as partes.

Dominique Maingueneau, no entanto, em *O discurso pornográfico*, corrobora que a pornografia está inclusa como paraliteratura, como podemos perceber no trecho a seguir:

[...] se entendemos por paraliteratura uma produção em série que visa provocar no leitor um efeito previamente determinado, permitindo-lhe fugir por um momento para um universo paralelo, liberado das restrições do mundo ordinário. Essa leitura é objeto de um contrato implícito, muito frequentemente materializado pelo pertencimento a uma coleção. (MAINGUENEAU, 2010, p. 15)

O crítico francês apresenta o aspecto de fuga que esse tipo de texto produz, criando um pacto pré-estabelecido entre o leitor e a obra, em que este já sabe que encontrará o que está fora do acesso habitual considerado “boa literatura”. Além disso, Maingueneau aponta para a formação de uma série, como um conjunto de obras aproximadas pelo estilo, no caso a pornografia, para a determinação destes textos na paraliteratura. No entanto, se consideramos que esta literatura é, de modo arbitrário, uma classificação de textos que se aproximam pelo estilo, vamos também desembocar na conclusão de que todo texto pornográfico parte da mesma premissa sem possibilidade de haver outros modos de obscenidades. Assim sendo, citando Carlos Ceia, amplificamos o conceito de paraliteratura, através de seu verbete no *E-dicionário de termos literários*:

[...] todo o texto que se refugie numa categoria não convencional é porque pertence a um gênero marginal de literatura a que convém então o nome de *paraliteratura*. O problema é que muitas vezes esta

classificação resulta da aplicação arbitrária de um critério de qualidade que não corresponde inteiramente ao rigor de uma classificação científica. (CEIA, 2009, s.p.)

A pornografia, então, reside nesse limite entre ser objeto de prazer frívolo e sem profundidade, marginalizado perante a “grande literatura”, e ser disfarçado pelo erotismo, camuflando a representatividade da atividade sexual por meio de metáforas e outros artificios linguísticos. Ao incluirmos a literatura pornográfica nessa classificação de paraliteratura, dá-se continuidade à classificação pejorativa da mesma, o que já foi, via de regra, derrubado por estudos anteriores, como os já citados neste subcapítulo. Apenas o aspecto de cunho sexual ser determinante à categorização desta classe literária é, acima de tudo, a manutenção de uma diversidade de textos e seus desdobramentos num calabouço sem reflexão ou apreciação.

Apresentados tais conceitos, é preciso perceber o que faz a literatura pornográfica existir e perdurar por tanto tempo, visto que, mesmo contemporaneamente, a mesma continua numa posição inferiorizada perante outras literaturas. Susan Sontag, em seu capítulo “A imaginação pornográfica”, do livro *A vontade radical*, alerta para o caráter patológico em que a pornografia se encontra na mesma proporção que este fator eleva tal produto ao *status* de uma mercadoria de grande procura. Segundo a pesquisadora, esse aspecto da doença pode estar diretamente ligado à produção de um pudor relacionado ao corpo, atrelada à religião cristã, em que tal literatura será considerada algo sujo que se deve negar, e exatamente por isso é perseguida pela curiosidade.

Nesta visão, tudo o que a pornografia significa é a representação das fantasias da vida sexual infantil, editadas pela consciência mais treinada, menos inocente, do adolescente masturbador, para ser comprada pelos chamados adultos. Enquanto fenômeno social [...] a abordagem não é menos inequívoca e clínica: a pornografia torna-se uma patologia de grupo, a doença de toda uma cultura, sobre cujas causas existe uma concordância geral. A crescente produção de livros “sujos” é atribuída a um legado maligno da repressão sexual cristã e à mera ignorância psicológica – essas antigas deficiências unindo-se agora a eventos históricos mais próximos: o impacto dos drásticos deslocamentos nos modos tradicionais da família e da ordem política, e a mudança anárquica nos papéis sexuais. (SONTAG, 1987, p. 43)

Se lidamos com o que a autora determinará como uma patologia coletiva, observamos que, segundo Susan Sontag, essa doença é causada por dogmas que regem a sociedade, criando uma relação de poder sobre o corpo e a sexualidade. Na mesma proporção que estes dogmas pretendem cercear tais corpos, a produção da pornografia é

inversamente elevada como fuga. Desta forma, criamos um jogo de forças que provoca a tensão para que ambas coexistam.

Quando vamos para o termo “erotismo”, percebemos que o mesmo tem uma origem e pretende se distanciar da pornografia por ser o sexo, ou o desejo sexual, amenizado pela imagem de Eros, o deus do Amor, de onde etimologicamente se origina. Com sua utilização na produção literária extremamente recente, entre o fim do século XIX e o início do século XX, o erótico estaria ligado ao amor e ao desejo num sentido amplificado, atrelado à afetividade e aos sentimentos carnavais ou imaginários. Como nos traz Nuno César Abreu, “[...] amor enfermo, paixão sensual insistente, busca excessiva da sensualidade, lascívia, são algumas das definições encontradas nos dicionários” para erotismo. (ABREU, 1993, p. 15-16) Isso nos mostra que, com a popularização da pornografia, também foi importante a produção de um termo que criasse um eufemismo para as relações corporais, visto que uma (ainda discreta) abertura sexual estava se iniciando com o novo século, e para tal haveria de se incluir o sentimento e as paixões no âmbito das relações íntimas. Assim sendo, vemos que, grosso modo, os termos se diferem entre o explícito do pornográfico e o diáfano do erótico, sendo um dedicado ao corpo e suas inúmeras possibilidades da produção de prazer e gozo e o outro na imaginação do sexo como resultado de uma relação amorosa.

Lúcia Castello Branco, em seu livro *O que é erotismo*, alerta que

[d]efinir 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. (BRANCO, 1984, p. 7)

A pesquisadora alerta, então, sobre a dificuldade em se contextualizar o erotismo a partir da ideia de Eros e sua utilização prática, tanto literária quanto social. Isso se dá pelo fato de “erótico” estar atrelado aos impulsos sexuais, assim como ao corpo sexualizado, mesmo que sua existência esteja revelada em contextos em que há “repressão à sexualidade”, assim como “casos de extrema sublimação dos impulsos sexuais”. (BRANCO, 1984, p.14) No entanto, com o intuito de decifrar alguns aspectos, principalmente o artístico e literário, do erotismo, vale ressaltar que, nas palavras de Lúcia Castello Branco,

[o]s impulsos de Eros abrangem as visões alucinadas dos místicos, o canto dos poetas, as imagens abstratas de um pintor, o diálogo uterino entre mãe e filho, os mitos sobre a criação e fim do universo. Afinal,

como deus que varia e multiplica as espécies vivas, Eros deve ser também múltiplo, vário em seu constante movimento. Fúgido e subterrâneo, ele permanecerá invulnerável aos controles e leis sociais: onde houver vida humana, haverá sempre a ameaça de desordem erótica, a promessa de resgate da totalidade perdida, o silêncio hipnótico do deus. (BRANCO, 1984, p. 14)

Complementando o que já foi dito anteriormente, pornografia e erotismo se afastam etimologicamente tratando o primeiro como algo que estaria à disposição de uma estética “grosseira” e “vulgar”, explorando a sexualidade como produto, enquanto o segundo se entende “nobre” e “grandioso” (BRANCO, 1984, p. 19), fazendo, de modo sutil, uma utilização tênue dessa exploração. Obviamente esta diferenciação também se torna mais tensa a partir de meados do século XIX, com o surgimento e consolidação da indústria cultural, de acordo com a pesquisadora, retirando da elite a hegemonia no consumo de produtos artísticos. Com a facilitação e comercialização em escala de tais produtos, à pornografia foi destinado o lugar da cultura de massa, descartável e consumida sem critério, enquanto ao erotismo foi enaltecido o local de cultura erudita, ou simplesmente arte.

Mesmo criando certas diferenciações em suas terminologias, a fim de se afastarem uma da outra num movimento classificatório do uso do sexo, quando tratamos do objeto literário, tanto pornografia quanto erotismo conjugam o mesmo espaço: o do segredo. Assim sendo, o ato sexual deve ser observado, desejado e praticado num local secreto. No caso em que estamos aqui analisando, o espaço/local é o próprio objeto livro, que permanece num ambiente que não se pode visitar abertamente e, deste modo, “[...] o erótico e o pornográfico são percebidos como uma espécie de revelação de alguma coisa que não deve ser exposta. Ao prazer do mistério – uma verdade imprecisa – eles opõem o prazer do desvendamento.” (ABREU, 1993, p. 16)

Seguindo tais questões, chegamos à obscenidade, que, segundo Eliane Robert Moraes,

[...] em estrita fidelidade ao sentido moderno do termo “obsceno” – já que o vocábulo latino *obsceus* significava originalmente “mau agouro” –, a tradição pornográfica que se inaugurou na Europa a partir do Renascimento caracterizou-se pela difusão de imagens e palavras que feriam o pudor, fazendo da representação explícita do sexo sua pedra de toque. (MOARES, 2013, p. 91-92)

Vemos então que obsceno estará como um termo amplificado abarcando a literatura pornográfica, as imagens contidas nela, assim como os objetos midiáticos que

suportam tais textos. Neste sentido a obscenidade também será utilizada como artifício para críticas políticas e sociais na produção artística, assim como literária, e, para tal, suas ferramentas de maior eficácia serão a descrição minuciosa dos corpos e dos atos sexuais, assim como o uso contínuo de ilustrações. Segundo Jorge Leite Jr.,

[...] percebe-se [...] que o obsceno está intimamente associado ao universo popular, à tecnologia e ao comércio. Ou seja, a obscenidade na representação sexual aproveita o incremento da editoração, desenvolvendo-se como o ramo de um próspero mercado (legalizado ou não) gerador de lucros e possuidor de um público ávido de descobrir novos “segredos” até então violentamente proibidos. (LEITE JÚNIOR, 2003, p. 46)

Assim é possível observar que a obscenidade, acima da pornografia ou do erotismo, estará à disposição da produção midiática vigente, criando objetos que unem o arcabouço de textos em torno do sexo. Sendo também terminologicamente usado para categorizar o que está fora da cena, obsceno aponta para aquilo que está escondido da visão ou retirado do acesso fácil. Por esta razão, escolhemos esse termo para tratar os *corpora* deste estudo, partindo do princípio de que o leitor busca tais narrativas com o objetivo de ter contato com o que não se vê em outros estilos literários. Por mais que seja, a princípio, um objeto que carrega elementos pré-estabelecidos numa negociação entre obra e leitor na busca do prazer sexual, estes textos aguçam a ideia de se ler o que é proibido. Além disso, seguindo a ideia do *Inferno* como um acervo mantido fora do acesso do público, flexionar o que se vê com o que não está disposto à visão se faz necessário.

Veremos então que, no aspecto imagético, a literatura obscena estará, quase sempre, firmada como um texto acompanhado de imagem, ou um texto e seu paratexto, com função gráfica em ativar os sentidos deste leitor. Escreve-se a cena sexual e representa-se o ato, a fim de aguçar na recepção do leitor desejos sexuais, representando os detalhes da cena. Essa literatura frequentemente utiliza em sua constituição um auxiliar imagético, desde gravuras até fotografias, no anseio de realizar sua função primordial: fazer nascer em seu leitor o desejo da satisfação e do gozo. Esse trânsito entre o texto escrito e as imagens contidas em tal literatura se dá pelo anseio denotativo dos atos sexuais, motivo pelo qual a pornografia é frequentemente buscada como fonte de leitura e prazer. Jean M. Goulemot alerta para o artifício da imagem nessa literatura, como uma técnica de apelo, que consultado previamente, principalmente por se tratar de um objeto que tensiona sua natureza interdita e perseguida, garante seu efeito erótico de leitura, auxiliando o leitor na produção do imaginário literário. Para tal, segundo o autor,

[...] acrescenta-se toda uma estratégia de acompanhamento e reduplicação que ele aciona pela ilustração, pela paginação e pela intertextualidade de evocação. Deveremos falar então do livro pornográfico como de um objeto material, cultural e literário cujo trabalho, no essencial, visa a coagir seu leitor em busca de desejo. (GOULEMOT, 2000, p. 13)

A busca de desejo se confunde com a busca por tal literatura, pois sendo este um objeto produtor de um imaginário do sexo, os desejos pela narrativa e pelas imagens ali contidas ultrapassam o simples desejo pela leitura de um livro. A literatura obscena evoca sensações corpóreas para além da imaginação cartesiana encontrada em toda e qualquer narrativa, ela dá suporte para que o desejo sexual, assim como a fantasia erótica, aflore, e para tal, o artifício imagético é parte fundamental para essa criação.

Trazendo os conceitos de Roland Barthes oriundos da semiologia para esta discussão, veremos que tanto o texto escrito quanto a imagem que o acompanha, serão considerados textos. Em *Mitologias*, por exemplo, Barthes afirma que *texto* é “toda unidade ou síntese significativa quer seja verbal ou visual.” (BARTHES, 2003, p. 201) A semiótica, segundo o autor, decide por ler as imagens como uma forma textual. Para a literatura obscena, esta constatação eleva-se, pois a imagem contida em tal gênero literário tem uma função para além do simples denotativo, ela cria o que a semiologia tratará como ícone, em que tal reprodução se faz instantaneamente para o reconhecimento imagético do leitor. Segundo o autor, ao tratar de fotografia jornalística, ele percebe que nestas

[a] totalidade da informação está, pois, apoiada em duas estruturas diferentes (uma das quais linguística); essas duas estruturas são concorrentes, mas, tendo unidades heterogêneas, não se podem confundir; no texto, a substância da mensagem é constituída por palavras, na fotografia, por linhas, superfícies, matizes. Além disso, as duas estruturas da mensagem ocupam espaços separados, contíguos, mas não “homogeneizados”, como, por exemplo, em *rébus* que funde em uma única linha de leitura palavras e imagens. Assim, embora não haja fotografia jornalística sem comentário escrito, a análise deve focalizar, em primeiro lugar, cada estrutura isolada; somente após ter-se esgotado o estudo de cada estrutura é que se poderá compreender a maneira como as estruturas se completam. (BARTHES, 1990, p. 12)

A imagem, então, não é mero complemento do texto, ela é aquilo que se forma desde que nos entendemos como seres humanos, sendo que a visão (escópico) está diretamente relacionada ao desejo. É sabido que o ser humano é visual, e, se a visualidade está na decifração linguística, ela está também na decifração do código imagético, em que

cada signo/ícone/índice corresponde ou é passível de ser interpretado. Nas imagens pornográficas que acompanham os textos aqui tratados, aqui identificadas como imagens obscenas, há que se amplificar o desejo pelo prazer, e nesse sentido a função escópica é colocada em circulação de modo a que o corpo e seus atos sejam metonímias do prazer sexual.

Ao se tomar uma imagem pornográfica percebe-se que esta muito raramente utiliza-se de índices, fazendo uso quase sempre de ícones que se relacionam diretamente aos objetos que representam. Mais do que aparentar ser ou eufemizar o corpo, as imagens pornográficas, pode-se dizer, são o corpo em ação. Assim é possível verificar que, mesmo se utilizando dos signos linguísticos, as imagens trabalham como ícones de maneira programática, utilitária no sentido de produzir sua função de amplificar o desejo de seus leitores/espectadores, o que Roland Barthes denomina de signo semiológico. Assim, olhar para essas imagens com a intenção de interpretá-las nos leva a pensar em Roland Barthes (1984) e sua teorização sobre o *punctum* na fotografia. Aquilo que nos punge na imagem fotográfica, aquilo que nos move, que nos incomoda, que nos toca. Pode-se alegar que todas as imagens pornográficas são iguais visto que elas se originariam a partir de um clichê de como funciona o sexo humano ou o desejo dos homens e mulheres copulando, o que cada um em seu devido papel deve desempenhar. No entanto, insistimos, o quanto é que esses papéis são organizados e o quanto é possível perceber em determinados textos imagéticos essa subversão do mundo? E aí talvez esteja o *punctum*, o que faz com que um leitor de imagens pornográficas, que aqui nesse caso não se coloca na posição de um mero consumidor de pornografia por prazer, mas que faz uso dessas imagens e textos com o intuito de tentar entender como se organiza o trabalho de interpretação desses objetos. Nesse sentido, o nosso *punctum*, embora possa nos entregar ao nosso leitor, não nos faz seres patológicos, mas seres movidos pela curiosidade de desvendar o que se coloca fora de cena no obsceno jogo dos signos.

## Os objetos do *Inferno*

Os objetos desta pesquisa estão divididos em duas categorias, para que sejam melhor analisados a partir de suas particularidades, sendo a primeira composta por um livro contendo três contos independentes e a segunda por dois contos editados em forma de fascículos pela mesma casa editorial. Apesar dos dois fascículos serem veiculados pelo mesmo jornal e fazerem parte da mesma coleção, enquanto o livro não possui ligação direta a este tipo de publicação, todos os contos foram, cada um a seu modo, comercializados e difundidos no mesmo periódico, *O Rio-nú*, e tem características semelhantes em suas narrativas. Enquanto o livro *Variações de amor* foi editado pela “Bibliotheca de cuspídos”, *O menino do Gouveia* e *A pulga* fazem parte da coleção “Contos rápidos” com publicação da “Cupido & comp.”. Mais à frente trataremos da presença de todos os objetos no semanário *O Rio-nú*, assim como a proximidade do nome das editoras.

O primeiro objeto pinçado para esta dissertação é o livro *Variações de amor*, de Zé Bedeu, contendo três contos, que desde sua capa já carrega diversos elementos levantados como características deste tipo de literatura, a obscena, conforme dito anteriormente, como se vê na figura 01. A primeira hipótese para ser o objeto que contém mais elementos é que, ao contrário de *O menino do Gouveia* e *A pulga*, *Variações de amor* foi organizado em forma de um livro propriamente dito, enquanto os outros contos se caracterizam como um folheto, ou fascículo.



Figura 01: Capa do livro *Variasões de amor*. Acervo pessoal.

Logo abaixo do título, lê-se uma pequena chamada, *Estimulantes contos com gravuras do natural*, indicando que além do conteúdo dos textos serem eróticos/pornográficos, este é recheado com imagens consideradas “fidedignas” à realidade, ou seja, fotografias. Sua editora, gravada acima de todas as informações, “Bibliotheca de Cuspídos”, não se sabe ao certo se por coincidência, inspiração comercial, ou simplesmente trocadilho/piada, remete à casa editora dos outros contos, “Cupido & comp.”, ligada diretamente ao jornal *O Rio-nú*. Ao grafar o nome da editora incluindo a letra “s” no meio do “cupido”, o que também abre uma interpretação para o “cuspe”, lubrificante amplamente reconhecido no imaginário popular para a atividade sexual, o chiste é criado entre “cupido” e “cuspido”, visto também nas gravuras da capa, em que dois anjos (provável cupido, responsável pelo amor na mitologia romana, ou seja, o mesmo que Eros para os gregos, sendo dele a responsabilidade em flechar as almas apaixonadas) interagem entre si, incluindo a presença de uma placa que pode ser compreendida como uma fotografia, corroborando o subtítulo do livro. O humor e a sátira sempre tiveram relacionados à obscenidade, deste modo, transformar o cupido em “cuspido” reitera a função cômica da literatura pornográfica.

Apesar de não termos informações oficiais da inclusão de *Variações de amor* como publicação oriunda do jornal *O Rio-nú*, foi encontrada vasta publicidade do livro, sempre informando como adquiri-lo, sendo disponibilizado ao leitor o mesmo endereço de venda de outros títulos ligado ao jornal, como se vê na figura 02. O livro se encontra sem data definida pelo registro do departamento de Obras Raras da BN, catalogado como “191?”, porém, a comercialização veiculada pelo semanário data entre abril e maio de 1913, podendo então ser considerado seu ano de lançamento.

**Leitura alegre**

**Variasões de amor** — contos estimulantes com gravuras do natural, por Zé-Bedeu... 800 rs.

**Entra, sinhór** — sensacional romance de actualidade, ornado de lindas gravuras apropriadas ao texto, por Pelino Língua... 1\$500

**O chamisco, ou o querido das mulheres**, historieta alegre, ilustrada com excellentes gravuras, por Pelino Língua... 1\$500

**Album de Cuspídos** — collecção de gravuras com o texto explicativo em versos:

1ª série.....	8600
4ª " .....	1\$800
5ª " .....	1\$500

Os pedidos de fóra devem vir acompanhados de mais 500 réis para as despesas da remessa e ser dirigidos a A. VELLOSO

Rua do Hospício n. 219 — Rio de Janeiro

Figura 02: Publicidade de venda do livro *Variasões de amor*, de Zé Bedeu, veiculada em *O Rio-nú*, em 09 de abril de 1913. Fonte: Hemeroteca Biblioteca Nacional.

Outra pista que aproxima o livro do jornal *O Rio-nú* é o nome do responsável na propaganda acima para pedidos feitos de fora do Rio de Janeiro, fechando o anúncio, que diz: “Os pedidos de fora devem vir acompanhados de mais 500 réis para as despesas da remessa e ser dirigidos a A. Velloso”. Quando buscamos outras informações a respeito da pessoa citada, encontramos o nome de Alfredo Velloso, também responsável comercial pela publicação da coleção “Contos rápidos”, em que os outros dois contos recortados para esta pesquisa estão inclusos, conforme a figura 03:



Figura 03: Publicidade de venda da coleção “Contos rápidos” veiculada em *O Rio-nú*, em 10 de outubro de 1914. Fonte: Hemeroteca Biblioteca Nacional.

Na mesma busca, encontramos mais um Velloso, desta vez Orlando, que é tratado como gerente desde o começo da publicação. O mesmo é responsável por toda transação comercial do jornal, assim como anuncia editorial de 1903, conforme figura 04:

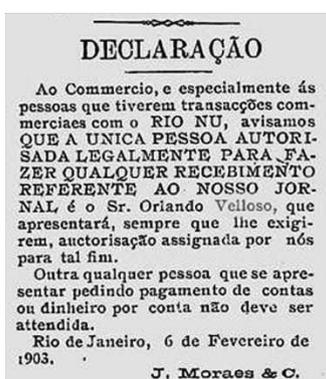


Figura 04: Declaração inserida no editorial de *O Rio-nú*, em 06 de fevereiro de 1903. Fonte: Hemeroteca Biblioteca Nacional.

Não se tem ao certo um motivo específico para a coincidência do sobrenome em questão na publicação por mais de uma década, ambos anunciados em cargos de chefia ou responsáveis por áreas comerciais do jornal. Porém, esta repetição nos abre um alerta, seja pelo parentesco e, inevitavelmente, a conclusão de se tratar de um veículo de comunicação gerido por uma família, ou, criando a mesma lógica dos nomes dos autores, tanto do jornal como dos contos, da invenção de um pseudônimo para a manutenção de uma camuflagem dos responsáveis, neste caso, de uma família Velloso. O sobrenome, que remete a animal peludo, ou cheio de lã, reverenciando o carneiro, que segundo o dicionário *on-line* da Porto Editora, “simboliza o masculino, o fogo e a força animal, criadora e destruidora do Homem e do mundo, uma representação cósmica da vida nas suas manifestações positiva e negativa, já que tanto pode ser organizador ou caótico, generoso ou obcecado, num impulso primário de vida”<sup>11</sup>, nos faz crer que o uso inventado de tal família pode remeter diretamente a questões sexuais, objeto central do semanário *O Rio-nú*.

*Variações de amor* faz jus ao seu título, tendo em seus três contos narrativas que demonstram ações sexuais que fogem do que podemos tratar como uma sexualidade de acordo com as normas sociais. O primeiro conto, “Consolo de viúva”, trata da história de Dona Margarida, recém enviuvada, que, apesar de ser jovem e bela, não está disposta a novas relações matrimoniais, encontrando prazer numa relação zoófila com seu cachorro, ilustrado no fim do conto, e nos encontros com sua costureira. O segundo, “Laurinha e Bibi”, dar-se-á no encontro de duas primas que mantêm uma relação homoerótica no cumprimento da virgindade de uma delas, através da penetração do clitóris avantajado da outra. O conto evolui para a participação do marido de Laurinha, tratado como extremamente sexual, se relacionando com ambas. Para tal, a primeira fotografia do livro referencia uma cena direta deste conto, tendo como imagem duas mulheres supostamente cumprindo um ato de sexo oral mútuo, ou descansando após a relação sexual. O último conto, “O caixeiro bonito”, narra a história de Lulu, um jovem branco funcionário de uma taverna que chama atenção por sua beleza e desperta desejos sexuais tanto em mulheres quanto em homens. A história narra o encontro sexual dele com uma negra considerada exuberante, Clara das Neves, que também é desejada por diversos homens, sendo um deles, também negro, Tibúrcio, apaixonado pela moça. No intuito de conquistar Clara, Tibúrcio cede ao casal, mantendo relações sexuais com ambos, sendo Lulu o ponto de

---

<sup>11</sup> [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$cameiro-\(simbologia\)](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$cameiro-(simbologia))

união dos três. A fotografia inclusa neste conto é, talvez, a única que não faça uma referência direta a nenhum trecho da narrativa, abrindo espaço para outras interpretações, como veremos mais adiante.

Segundo objeto selecionado para esta análise, apresentamos *O menino do Gouveia*, considerado o primeiro conto pornográfico homoerótico publicado no Brasil, em 1914, narrativa que carrega todas as características citadas anteriormente sobre as particularidades de uma publicação obscena. Sendo parte integrante da coleção “Contos rápidos”, denominado sexto volume editado, a começar pelo título, o fascículo criado e comercializado pelo *O Rio-nú*, a partir de sua casa editora “Cupido & comp.”, foi veiculado a partir de encomendas de leitores, e carrega a ideia de posse de um menino pelo “Gouveia”, que veremos mais à frente se tratar de um personagem/gíria para homem maduro homossexual. A autoria carrega a mesma ideia do codinome malicioso e anônimo, Capadócio Maluco, em que a palavra capadócio pode ser tanto pessoa oriunda da Capadócia como uma forma de xingamento destinado às pessoas que são pouco inteligentes ou impostoras. É importante ressaltar que o pseudônimo Capadócio Maluco circula nas publicações do jornal *O Rio-nú* de 1905 até 1913, ano que antecede a publicação do conto. Entre esses anos, sob a coluna “Capadoçagens”, Maluco teve 137 histórias publicadas, todas de caráter sexual. Apesar de um hiato entre 1906 e 1910, os últimos três anos de publicação da coluna, o autor assinava praticamente todas as edições do jornal, sendo, majoritariamente, duas por semana. Em sua coluna eram tratados comumente assuntos diversos em que Capadócio recebia relatos, indicava alguns conselhos e opinava sobre seus interlocutores. Não obstante, o conto *O menino do Gouveia* trata das experiências sexuais de um menino, o Bembém, que se encontra numa *garçoniere* com seu amante, o autor/narrador Capadócio Maluco. Mais à frente, no capítulo dedicado ao conto, aprofundaremos tais questões.

Especificamente, este objeto traz em sua capa/folha de rosto alguns dos elementos levantados por Goulemot (2000) que caracterizam um livro de natureza pornográfica, como uma moldura gráfica enquadrando o título e as outras informações, num grafismo característico de sua época, o *art nouveau*, como se vê na figura 05. Além disso, a capa carrega um suposto local de escrita/edição do conto, a Ilha de Vênus. Como já dito anteriormente, tais informações não estão de acordo com a realidade e, pelo que investigamos, não se sentem obrigadas a tal, afinal, seu objetivo é criar esse mistério em torno da narrativa desde a capa, passando pelo conto e seus personagens. O caso de *O menino do Gouveia*, como veremos mais à frente, carrega outros aspectos para distorcer

fatos verídicos, assim como transformar um acontecimento noticiado na mídia carioca daquele tempo em inspiração para o conto.



Figura 05: Capa do conto *O menino do Gouveia*, de Capadócio Maluco. Acervo pessoal.

O conto teve apenas uma reedição desde seu lançamento, num resgate realizado pela editora *O sexo da palavra* no ano de 2017. Para tal, a editora produziu um prefácio crítico de suma importância para a compreensão da narrativa, trazendo para o público leitor contemporâneo uma contextualização do período em que o conto teve sua veiculação. Segundo Ana Virgínia Pinheiro (2022), *O menino do Gouveia* se destaca em relação aos outros contos similares que fazem parte do *Inferno* da BN. Isso se dá, segundo a pesquisadora, por se tratar de uma narrativa em que a heterossexualidade compulsória não se faz presente, tendo como protagonista um jovem lidando com a sua homossexualidade de modo extremamente naturalizado.

O último objeto desta pesquisa é o conto *A pulga*, de Lucio D'amour, que, como parte integrante da mesma coleção que editou *O menino do Gouveia*, carrega em sua capa as mesmas informações, mudando apenas o título e o autor, além do número correspondente à sua publicação, 7, como mostramos na figura 06.

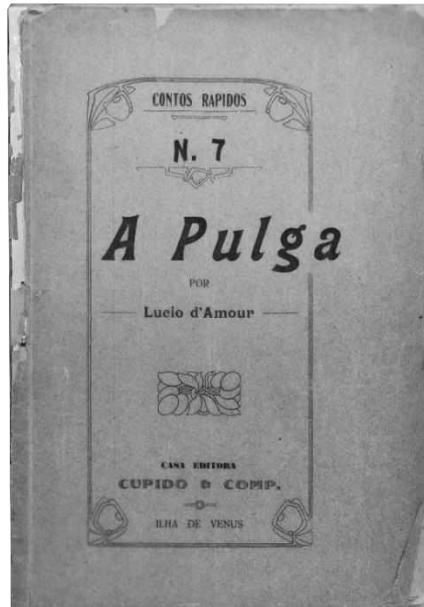


Figura 06: Capa do conto *A pulga*, de Lucio d'Amour. Acervo pessoal.

O conto trata da busca de uma mulher casada em realizar sua fantasia sexual de ser possuída pelo funcionário, descrito como um negro burro, contratado por seu marido, um marinheiro que passa bastante tempo fora de sua casa a trabalho. A senhora, D. Zizi, alega ter uma pulga em seu corpo para que o funcionário, Ambrosio Minhoca, procure e, deste modo, passe a mão em seu corpo, desembocando numa longa cena de sexo, representada por uma fotografia em alta definição da mulher de quatro com as saias levantadas enquanto o funcionário nu busca a pulga em seu ânus. Abaixo da foto uma legenda repete um trecho do conto, enfatizando que tal imagem está ligada diretamente à narrativa. Este exemplar também não tem data definida em sua catalogação, estando registrado na BN como “191?”, porém sabemos que se trata do ano de 1914, pois o conto foi publicado exatamente após *O menino do Gouveia*, e o semanário *O Rio-nú* publicizou no mesmo ano o lançamento do fascículo, como vemos na figura 07.

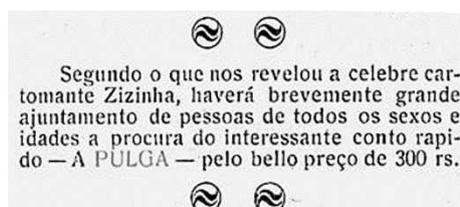


Figura 07: Primeira publicidade de lançamento de *A pulga*, veiculada no jornal *O Rio-nú* em de 14 de fevereiro de 1914. Fonte: Hemeroteca Biblioteca Nacional.

Sendo a narrativa pornográfica também produtora de histórias em que a relação de poder está traçada a fim de se alcançar a conquista sexual, *A pulga* tratará de uma relação interracial, em que a personagem feminina tem controle da situação, sendo ela sexualmente ativa e dominante enquanto seu papel social, estando o personagem masculino seu empregado, ou seja, subalterno ao desejo da patroa.

A título de informação adicional, a coleção “Contos rápidos” circulou entre os anos de 1913 e 1916, e teve até o fim da circulação do jornal *O Rio-nú* 20 contos publicados, como pode-se conferir na figura 08 da publicidade no jornal em 1916. Vê-se abaixo do anúncio a presença do responsável comercial, Alfredo Velloso, como citado anteriormente.

(—) O RIO NU (—) 23 de Dezembro de 1916

## Bibliotheca d'O RIO NU

**CARTÕES POSTAES** — Magnífica coleção de dez cartões postaes alegres, cuidadosamente impressos, representando variadas scenas de requintado gosto. Preço 25000; pelo Correio, 25000.

**DONS CONTRA UMA** — Primorosa série impressa a cinco cores, photographias do natural, constituindo um bello volume. Preço 15000; pelo Correio, 20000.

**“489”** — Romance de scenas magnificas copiadas do natural, por mão de mestre. Leitura atrahente e irresistivel. Preço 15000; pelo Correio 15000.

**CULTO DE VENUS** — Edição revista e illustrada, sensacional romance de Numa Tóles, lida capa a tres cores. Preço 14000; pelo Correio 15000.

**UMA AVENTURA** — Lindissima coleção de vistas em que se conta a aventura do Ze Nabo, com uma «occhora» de nome suggestivo. Preço 15000; pelo Correio 15000.

**A FAMILIA BELTRAO** — Historia realista, illustrada com gravuras tiradas do natural. Escandaloso volume, onde se descreve a vida de uma familia setia, mas em meio da qual reina o mais completo deboche. Preço 14000; pelo Correio, 15000.

**AMORES DE UMA FRADE** — (3ª edição, n. 1 da «Coleção Amorosa») — Escandalosas peripetias de amor proibido, acompanhadas de interessantes gravuras descriptivas. Verdadeiras scenas dignas da antiga Roma. Preço 500 réis; pelo Correio, 500 réis.

**NOITE DE NOVADO** — (n. 2 da «Coleção Amorosa») — Episodios picantes entre um casal recém-nido pelos laços do matrimonio, contados por Malissacim. Preço 500 réis; pelo Correio, 500 réis.

**MADAME MINET** — (n. 3 da «Coleção Amorosa») — Historia de uma linda violetina patuca, que para comer exige *opportunos* especiaes. Preço 500 réis; pelo Correio, 500 réis.

**CASTA SUZANNA** — (n. 4 da «Coleção Amorosa») — Empolgante descripção de scenas amorosas passadas entre uma donzella e Lucio d'Amour, que afinal consegue entrar em Barcelona depois de varias investidas pelas redondezas. Preço 500 réis; pelo Correio, 500 réis.

**SANDWICH** — (n. 5 da «Coleção Amorosa») — Peripetias interessantes dos primeiros passos de uma mulher recém-casada, narradas por ella a uma amiga. Preço 500 réis; pelo Correio, 500 réis.

**ALBUNS DE VISTAS** — **Coleção de Fogo**, contendo cada um oito gravuras tiradas do natural, impressas em papel couché de 1ª qualidade e acompanhadas de bellos versos explicativos de cada scena representada. Estão publicados os ns. 2, 4 e 5. Preço de cada um 15; pelo Correio 15000.

**CONTOS RAPIDOS** — Coleção completa de vinte contos, assim intitulados: N. 1, **O Tio Empata** — N. 2, **A Mulher de Fogo** — N. 3, **D. Engracia** — N. 4, **Faz tudo...** — N. 5, **A Viúva Alegre** — N. 6, **O Resultado do Gouveia** — N. 7, **A Pulga** — N. 8, **O Correio do Amor** — N. 9, **Dolores** — N. 10, **Familia Moderna** — N. 11, **Na Zona...** — N. 12, **O Brinquedo** — N. 13, **O cachorro** — N. 14, **Roçando...** — N. 15, **O Consolador** — N. 16, **A Telefonista** — N. 17, **A Costureira** — N. 18, **O Marchante** — N. 19, **Portra...** e N. 20, **O Vassourara**. Todos estes contos, que são escriptos em linguagem ultra livre, contendo uma gravura cada um, narram as mais pittorescas scenas de amor para todos os paladares. Preço de cada um 300 rs. pelo Correio, 500 rs.

**RIMAS PICANTES** — Sonetos de feição boçagana escriptos por um poeta inclinado em todos os segredos do amor. Descripções feitas ao vivo e em linguagem que todos entendem. Preço 300 rs; pelo Correio 500 rs.

**Todos as livros acima citadas são tituladas com gravuras tiradas do natural.**

**UMA CEIA ALEGRE** — Engracadissima parodia á «Ceia dos Cardeaes», em versos brejeiros. Tres respeitaveis padres contam suas aventuras amorosas, numa linguagem de alcova, sem pelas... Preço 500 réis. Pelo Correio, 500 réis.

*Os pedidos dirigidos ao nosso escriptorio devem vir acompanhados da respectiva importancia, em valores postaes, ordens commerciaes ou dinheiro e endereçados a*

### Alfredo Velloso

Rua do Hospicio 218 - Rio de Janeiro

Figura 08: Publicidade da *Bibliotheca d'O Rio-nú* em 23 de dezembro de 1916. Fonte: Hemeroteca Biblioteca Nacional.

Os contos que antecedem *O menino do Gouveia* e *A pulga* são, por ordem de lançamento, *O tio empata*, *A mulher de fogo*, *D. Engracia*, *Faz tudo...* e *A viúva alegre*. Logo depois, os títulos serão *O correio do amor*, *Dolores*, *Familia moderna*, *Na zona...*, *O brinquedo*, *O cachorro*, *Roçando...*, *O consolador*, *A telefonista*, *A costureira*, *O*

*marchante, Por traz...* e *O vassoura*, cronologicamente. O último número de circulação do jornal é datado em 30 de dezembro de 1916, chegando ao número de edição 1.732.

Os 3 objetos desta pesquisa têm em comum a presença de narrativas pornográficas com o aparato de imagens descritivas dos atos, além de manter um fio condutor em comum: o sexo a partir do ambiente familiar como ponto de partida. Se em *O menino do Gouveia* o personagem Bembém espelha a imagem paterna nos homens mais velhos para realização de seu desejo, em *Variações de amor* todos os contos têm como plano de fundo relações domésticas, assim como n' *A pulga* a narrativa se desenrolará dentro dos aposentos do casal, com o funcionário sendo o objeto sexualizado.

Para a produção de análises dos contos, trataremos aqui da formulação de clichês como ferramenta de compreensão de certos movimentos textuais que desembocam na elaboração da literatura obscena. O termo escolhido dar-se-á pelo duplo sentido que carrega, podendo ser, segundo o dicionário Michaelis<sup>12</sup>, “placa de metal, com imagem ou dizeres em relevo, obtida por meio de estereotipia, galvanotipia ou fotogravura, utilizada na impressão em máquina tipográfica”, processo de impressão que começava a se popularizar no período em que os objetos desta dissertação estão inseridos, e “frase geralmente rebuscada que se banaliza; chavão, lugar-comum”, podendo ser interpretado também como uma repetição ou expressões que produzem a compreensão do acontecimento pela sua utilização contínua e repetitiva. Deste modo, o clichê se dá na construção narrativa que se vê comumente em diversas obras obscenas, assim como também cria no imaginário do leitor a qualidade textual que se busca em tal objeto. O mesmo ocorre com a produção imagética contida em tais livros/folhetos, anunciados desde suas capas ou publicidades. Refletindo também com Roland Barthes, que memoravelmente usa como título de um de seus livros *O óbvio e o obtuso*, em que o autor trata em diversos artigos sobre a produção de imagem a presença de algo explícito, “óbvio”, e o que está escondido, “obtusos”, aqui trazemos, como respeitosa e modesta homenagem, a variação para “O clichê e o obsceno”, na qual o primeiro termo se aproxima do que está diante do visível e o segundo do que está escondido, fora de cena. Acreditamos que no decorrer das análises tal termo seja compreendido organicamente.

A seguir, daremos continuidade aos estudos em torno das obras e do *Inferno*, destinando cada capítulo da segunda parte a uma das obras.

---

<sup>12</sup> <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/clich%C3%AA/>

**PARTE II**  
**ANALISANDO O *INFERNO***

**CAPÍTULO 02**  
***VARIAÇÕES DE AMOR***  
**A viúva, as primas e o caixeiro**

O livro *Variações de amor*, de autoria de Zé Bedeu, lançado provavelmente no ano de 1913, conforme dito anteriormente, é constituído por três contos independentes com temáticas obscenas distintas. Partindo de seu título, é visto que a obra é montada a fim de criar um imaginário variado de atividades sexuais que fujam do que podemos considerar tradicional, visto a presença de um cachorro, encontros homossexuais, sexo grupal, entre outros elementos. Partindo da premissa que o título enfatiza que essa variação está à disposição do amor, é posto ao leitor que tais contos tratam o aspecto sentimental trocado entre os personagens em narrativas obscenas, o que pode ser observado na conclusão dos três textos, como veremos adiante.

### **A viúva e seus consolos**

O conto que abre o livro, “Consolo de viúva”, inicia-se apresentando a personagem principal, Margarida, como uma viúva inconsolável, comparando-a ao desespero de Calipso ao perder Ulisses, remetendo à *Odisseia* de Homero. Tal artifício não retornará à narrativa, sendo um clichê para justificar a tristeza de Margarida em ser uma viúva, criando para o leitor um referencial fora do texto a fim de firmar um pacto sobre a apresentação da personagem. Logo após, como de costume nos textos obscenos, o leitor se depara com a primeira descrição desta mulher, para que fique estabelecido seu desejo sexual, como vemos no trecho a seguir:

Tinha apenas vinte e seis anos, era distinta, bonita, elegante e ficara sem filhos. Tendo com que viver, *recusava casamentos ambiciosos que lhe surgiram, à cata de seus sentimentos de viúva rica*. Vivia só com duas criadas; mas é preciso dizer que o *temperamento ardente de seu corpo* após longo tempo de calma começava a vibrar; era moça e a natureza recuperava seus direitos; *por isso muitas vezes no seu quarto ela esfregava com o dedinho o seu cono macio e assim saciava o seu desejo, naquela suave masturbação*. (BEDEU, 1913, p. 05, grifos nossos)

O narrador apresenta a idade da personagem, sendo ela bastante jovem para o fardo de ser uma viúva; justifica sua posição social para as negativas de novos casamentos; demonstra seu desejo sexual e finaliza afirmando que a mesma se masturba, posicionando Margarida como uma mulher em busca de prazeres sem a exigência de um homem. Este é mais um clichê posto para a compreensão da narrativa, no qual a viúva se consola para além da presença masculina, e, de certo modo, empoderando esta mulher em relação à maneira com que a sociedade vigente trata o corpo feminino. Enquanto clichê,

vemos que demonstrar desejo sexual, mesmo sem haver a produção narrativa da atividade, é uma estratégia extremamente importante na fabulação da literatura obscena. Vê-se claramente que para criar no imaginário do leitor a conformação da personagem principal, alertada desde o título, a viúva Margarida, é necessário já nas primeiras linhas demonstrar que ela faz uso da masturbação como resposta à suposta solidão da viuvez, como vimos nos trechos grifados. Deste modo, cria-se o corpo sexual da personagem, para além de um simples corpo. Uma mulher que se masturba precisa ser explicitada na narrativa, pois a obviedade da masturbação está no campo do masculino, e assim é produzido o imaginário sexual dela e sobre ela.

Os parágrafos seguintes apresentam, superficialmente, a presença de uma costureira, que a visita para provas de vestidos, e de seu cachorro, da raça Terra nova, recém-chegado em sua casa, ao qual se afeiçãoou rapidamente. Se buscarmos ligação direta desses primeiros trechos do conto com seu título, pode-se observar que a costureira e o cachorro é(são) o(s) consolo(s) da viúva, ou disputarão tal cargo. Ao leitor é posto o lugar de adivinhar quem consolará Margarida, e é a partir deste desejo que a leitura é seguida.

Diferenciando-se de outras narrativas obscenas, temos a primeira cena sexual no conto antes da completude da descrição da personagem, principalmente de seus atributos físicos, de suma importância para a pornografia. A cena, no entanto, se dá a partir da masturbação de Margarida, prometida desde o início do conto, que desencadeará na primeira conclusão de um consolo para ela. Como pode ser visto no trecho a seguir, o autor prefere apresentar a aparência da viúva em meio à sua performance de masturbação.

Uma certa manhã a viúva acordou mais excitada que de costume. Devido ao grande calor que fazia, dormia nua, apenas coberta por um lençol fresco, de linho. Tinha sonhos com o marido, um sonho lúbrico em que ela o sentia beijar-lhe a pomba, como antigamente. Ia a erguer-se quando o – Pery – o cão – se atirou à cama lambendo as mãos e o rosto, contente como um colegial.

A rapariga afastou-o, mas o cão ficou deitado, boca entreaberta, com a língua vermelha a palpitar entre os dentes muito claros. Parecia que o cão a fitava com uma expressão singular, com o olhar doce e terno. (BEDEU, 1913, p. 06)

A cena descrita a partir de um sonho, se faz importante para perceber o desejo da personagem em, inicialmente, ter seu marido de volta, ao imaginar um ato de sexo oral, quando se depara com o cachorro que a observa. É preciso salientar que a raça do cachorro descrita no conto é considerada uma das maiores entre este tipo de animal, podendo, de

pé, com as patas dianteiras levantadas, alcançar a altura de uma pessoa, além de ser reconhecida por ter características humanas muito fortes, além das físicas, as sentimentais<sup>13</sup>. Então, quando o cão é tratado “como um colegial”, “com a boca entreaberta” e “o olhar doce”, é montada uma cena para o leitor em que o animal é humanizado no interior da narrativa, podendo o mesmo ser naturalizado como passível de participar da cena sexual. Este artifício em preparar os atores sexuais para a cena, também pode ser compreendido como mais um clichê nas histórias obscenas, pois se trata da criação de diversos elementos jogados ao leitor para que sejam administrados nos trechos dedicados às cenas sexuais propriamente ditas.

O conto entrará, mais profundamente, na descrição física de Margarida, cumprindo a estratégia fotográfica em passar por cada parte de seu corpo, a fim de produzir sua imagem para o leitor, como vemos a seguir:

A viúva era uma mulher bonita... Era um tanto gorda, mas elegante, clara, peitos salientes e grandes com mamilos escuros, cor de chocolate, uns braços roliços e rosto gracioso. A boca era bem cuidada, fresca e pequena. A cintura era delicada e as nádegas grandes, volumosas, muito lisas e bem-feitas com uma covinha deleitosa. Tinha umas coxas soberbas, pernas bem torneadas e uma *pomba* carnuda, vermelha, cercada de cabelos negros. (BEDEU, 1913, p. 06, itálico no original)

Parte fundamental da narrativa obscena, a descrição do corpo, com ênfase nas zonas erógenas ou daquelas que se pretende usar na ação sexual, Margarida é descrita para nós como uma mulher desejável e de acordo com o padrão de beleza de sua época, enfatizando um corpo arredondado, com foco em sua bunda, suas coxas e pernas. Logo após, entra em cena seu órgão sexual, aqui chamado de “pomba”<sup>14</sup>, caracterizando ser carnuda, vermelha e peluda. Ressaltamos que tais predicados dados a Margarida, demonstrando que ela é vista como “extremamente feminina”, servem de pano de fundo para as cenas que seguem na narrativa, como veremos adiante. Essa descrição estará à disposição também da herança estética do Realismo, que se inicia no século XIX, como nos mostra Lúcia Castello Branco, analisando o erotismo na produção literária brasileira. “Obedecendo ao caráter fotográfico da arte realista, esse deslocamento estará centrado, fundamentalmente, no visualismo,” demonstrando que a ideia de uma sensualidade

---

<sup>13</sup><https://canaldopet.ig.com.br/curiosidades/racas/2022-01-12/cachorro-terra-nova-no-guia-de-racas.html?Foto1>

<sup>14</sup> Chama a atenção que a narrativa use "pomba", pois geralmente este vocábulo é associada ao órgão masculino. O mais comum, quando utilizada para o órgão feminino é estar no diminutivo: "pombinha". cf. Vocabulário obsceno dos órgãos sexuais masculino e feminino em português e em italiano [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86604/souza\\_vrog\\_me\\_sjrp.pdf](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86604/souza_vrog_me_sjrp.pdf)

estaria posta no “que se depreende da descrição minuciosa dos traços faciais de uma personagem, de seu figurino ou do cenário.” (BRANCO, 1985, p. 34) No entanto, quando estamos tratando de uma literatura assumidamente explícita quanto à presença do sexo e da sexualidade, podemos ampliar tais características tratando da descrição do corpo com ênfase no sexo (priorizando as partes que estejam atreladas ao prazer) e do figurino e cenário quando estão dispostos à produção de um imaginário pornográfico, como por exemplo no trecho anterior em que Margarida “[...] dormia nua, apenas coberta por um lençol fresco, de linho.” (BEDEU, 1913, p. 06) Temos então, mais um clichê formado. Para Jorge Leite Júnior, o modo como os personagens nas narrativas obscenas é representado, configura-os como “corpos fragmentados”, devido à “impessoalidade das trocas”, o que gera uma “ruptura entre sentimentos e sensações”, dando ao corpo erótico uma construção metonímica, para além da descrição realista. (LEITE JÚNIOR, 2006, p. 49) A pornografia, então, cria uma lógica de repartir o corpo, focando em recortes imagéticos, produzindo assim um *close up*, que dá importância ao detalhe, com o objetivo de enfatizar o fragmento na função sexual, criando relação direta entre o texto obsceno e a produção de imagens.

O que se faz de mais importante para essa primeira parte do conto é o encontro de Margarida com o seu desejo em possuir seu cachorro, Pery, humanizando-o pelo tamanho do órgão sexual e sua aptidão para o sexo oral que a viúva produzirá a partir do uso de açúcar em sua genitália. Primeiro, veremos a mulher acariciando o órgão do cachorro, “[...] com sua mão macia”, que rapidamente estará ereto, visto saindo “[...] rubra, vermelha, para fora do estojo pelicular.” Após essa ação, o narrador nos informa que “[e]ra um verdadeiro membro humano”, trazendo medidas de grossura e comprimento que justificassem tanto o ato, afastando-se da sensação de abusar de um animal, quanto corroborando a experiência de Margarida que, mesmo sem mais o marido presente em sua vida, mantinha vivo o seu desejo sexual. Tal motivação demonstra que o cachorro pode ser visto como um animal racionalizado para o ato sexual que a senhora provocara, pois o mesmo não se afugenta ou se assusta, assim como aceita a ação de bom grado. Na continuidade do ato, é trazido o pensamento de Margarida, que automaticamente conclui que “[n]ada além do intenso gozo” pode ocorrer sobre sua ação, na mesma proporção que a viúva tem agora com o que se consolar, referenciando o título do conto. (BEDEU, 1913, p. 07)

As cenas seguintes tratarão da elaboração do ato sexual com o cachorro calculado pela sua dona, e não mais fruto do acaso, a fim de produzir para o leitor mais

aspectos da humanização do animal, posicionando Margarida como criadora de artimanhas no objetivo central da pornografia: a obtenção do orgasmo, e a finalização do sexo. Iniciando com auxílio de açúcar, que faz o animal “lamber gostosamente a vulva [...] da sua dona”, passando pelo gozo e ejaculação exageradamente descrita, o cachorro será representado percorrendo “os lábios, o clitóris”, o que desembocará na descrição de “[...] um líquido, fruto daquele gozo [...] que o animal sorvia com prazer e sem fadiga.” (BEDEU, 1913, p. 07-08) Para além da potência, Pery, se humano fosse, teria sua performance animalizada a fim de produzir no leitor o aspecto irracional do sexo, enquanto na narrativa há a tentativa em aceitar a característica do bicho, invertendo o desejo dele para uma ação humana, dando ao cão a sensação de prazer em estar com Margarida. Na mesma potência, a mulher está tomada pelo seu desejo e penetra o membro do cachorro em sua vagina, o que cria uma relação sexual completa entre os dois:

Ao sentir o calor da vulva, o animal começou a meter gostosamente. Para dar-lhe mais jeito a viúva pôs um travesseiro sob a bunda. O animal então em pé, com as patas em posição natural, introduziu a verga abrasada totalmente. A viúva gemia de prazer que mais se acumulou quando sentiu o robusto animal, por três vezes, regar-lhe a vagina de esperma e o nó do membro atochar interiormente o canal do amor. O cão deitando-se sobre ela sem retirar a verga dura, lambendo-lhe o rosto e respirando ofegante, com a língua de fora, exausto de prazer. (BEDEU, 1913, p. 08)

Observa-se que para a literatura obscena os exageros fazem parte da construção do prazer para o leitor: a quantidade de ejaculações, a respiração ofegante, a exaustão. Deste modo é construída a hipérbole do ato sexual, distanciando os personagens da vida sexual higienizada e construída socialmente com suas vergonhas, medos e pudores. Chegamos então a mais um clichê: a representação demasiadamente exagerada e infinita de fluídos, gozos, gemidos e tudo o mais que faça parte da obscenidade enquanto literatura. Esta fantasia, propriamente dita, é o auge do desejo do leitor de tais narrativas, sendo explicitamente o objetivo central do consumo da pornografia.

Esta ação de Margarida finaliza a primeira parte do conto com ela beijando a boca do cachorro, criando assim um laço de afetividade acima do prazer carnal. Junto ao beijo, a viúva “[...] acariciou-lhe [*sic.*] mais uma vez os colhões volumosos [...] de Pery” (BEDEU, 1913 p. 08), num ato de satisfação mútuo entre o animal e a mulher satisfeita em seu desejo.

A segunda parte da narrativa inicia-se com a entrada da costureira com Margarida expulsando o cachorro do quarto onde faria a prova de seus vestidos. Ao que

tudo indica, tal cena é descrita se passando no mesmo dia, pelo período da tarde. A costureira é descrita de maneira comedida, apenas é informado ao leitor que ela é bonita e, principalmente, que seus olhos eram maliciosos. Após um diálogo breve, uma troca de simpatias e elogios, Stella, a costureira, aproveita a prova da roupa para acariciar o corpo de Margarida: “Num desses momentos roçou a mão pelos seios volumosos da viúva, que estremeceu; ao vestir-lhe a saia, passou a mão pelo monte de Vênus e pelas coxas.” (BEDEU, 1913, p. 09) A este ato, é necessário que a viúva indique ao leitor sua reação em torno de tal “audácia”. Após a constatação de que foi bem aceita tal atitude, Margarida reflete sobre Stella ser “viciada”, lembrando que seu falecido marido já havia lhe contado sobre “mulheres-homens” que “[...] gostavam de prazeres com pessoas do seu sexo.” (BEDEU, 1913, p. 09) A literatura obscena está sempre disposta na produção de atividades sexuais, e, cumprindo tal papel, veremos a costureira dando um beijo na viúva, que cede, desembocando num abraço. A conclusão para que se prossiga a investida é que ambas são mulheres, corroborando para uma intimidade entre os corpos, atitude supostamente inexistente no universo masculino. Na mesma proporção, tal conto é produzido a fim de inflamar o imaginário de homens, que se excitam ao desejar mulheres dispostas ao sexo, como veremos frequentemente neste tipo de produção literária. Importante ressaltar que o corpo de Stella é descrito em oposição à feminilidade de Margarida, o que masculiniza a costureira com seu corpo magro e sem as “curvas deliciosas” da viúva. Deste modo é colocado que a passividade feminina está posta à cena sexual que virá a seguir:

As duas se abraçaram, língua com língua e os corpos se esfregaram lubrificamente; porém, num momento, a modista se insinuou por baixo da bonita viúva. Esta repousou sobre as coxas da modista, com os seios nas pernas dela enquanto a rapariga metia, por baixo, a língua na *pomba* quente da viúva. As nádegas volumosas desta começaram a oscilar, a mexer-se de prazer, enquanto a linguazinha vermelha se introduzia pela vagina adentro. Num espasmo de gozo a viúva tombou para o lado com o ventre para o ar, as coxas afastadas e suspirando de prazer. Nessa ocasião a modista deitou-se sobre ela. A rapariga tinha um clitóris razoavelmente grande que penetrou na vulva da formosa mulher. Aquelas covas cetinosas se entrelaçaram numa volúpia extrema; os seios se roçavam e chupavam-se os lábios com um ardor e uma lubricidade extraordinárias. Dentro em pouco as nádegas de ambas se reboavam ardentemente; a viúva abriu as coxas de modo a receber aquele clitóris no templo do amor e ambas, entre suspiros e beijos, se orvalharam mutuamente. (BEDEU, 1913, p. 10-11, itálico no original)

Vê-se que para a apreciação sexual do leitor masculino, não basta que duas mulheres se beijem, se chupem ou se rocem; se faz importante a presença fálica da

penetração, marcando as personagens entre passiva e ativa na relação. Se primeiramente o falo se faz na projeção da língua da costureira, logo após a justificativa do sexo penetrativo é dada na validação de um clitóris avantajado suficientemente para prover prazer à viúva, pois, enquanto mulher, sendo colocada a vagina no papel de “gruta”, “caverna” ou “templo”, somente algo que se assemelhe a um pênis é capaz de provocar satisfação em uma fêmea. Vale frisar que esse culto falocêntrico se dá também pelo conto obscuro em questão, parte integrante de seu tempo, o começo do século XX, ser destinado preferencialmente ao público masculino, supostamente heterossexual. Assim sendo, é visível que a cena de lesbianismo está destinada ao prazer masculino, como veremos mais aprofundado no próximo conto. Porém, a fim de dar continuidade à construção de uma mulher que satisfaz seus desejos sem ter a necessidade de uma presença masculina, a intenção de mais uma cena de sexo é feita, descrita como “[m]ais uma vez o roçadinho foi repetido” (BEDEU, 1913, p. 11), finalizando com um beijo longo entre as duas, acabando a segunda parte da narrativa com a viúva revigorada e contente pelo dia que passou. Ao chamar a ação sexual de ambas de “roçadinho”, elimina-se a imagem do falo, do mesmo modo que infantiliza o ato tratando-o no diminutivo, o que beira a deslegitimação do sexo. Mas, retornando ao título do conto, a esta viúva não caberá um “sexo de verdade”, com penetração de um homem em seu corpo, pois a ela foi dado apenas o “consolo”.

A terceira parte da narrativa volta a descrever novas investidas sexuais de Margarida com seu cachorro, tentando encontrar novos e confortáveis métodos para que ambos possam aproveitar da modalidade sexual recém-descoberta. O crescente interesse em seu parceiro cão-humanizado desemboca na retirada do açúcar como estimulante para o sexo oral, na insistência do sexo vaginal e na tentativa, cumprida, de sexo anal, sempre com a conclusão de gozos repetidos, prazeres trocados, afagos e beijos correspondidos. Para tal, o conto não faz julgamento moral acerca da zoofilia, pois o importante para a pornografia é a completude do prazer como efeito de satisfação entre as partes. O cão é constantemente comparado a um homem para que não haja espaço na narrativa para a construção de um abuso, primordialmente pelo tamanho do conto, que não pretende se estender em conflitos além-sexo, e pela qualidade narrativa em focar cenas sexuais repetidas vezes.

Com o objetivo de finalizar o conto, a conclusão da história é feita de forma a trazer uma viúva contente com suas descobertas no sexo, retirando o estigma da solidão e tristeza do início da narrativa. “Às vezes a Stella lá aparecia e matavam saudades

fazendo *roçadinho* e *minetes* admiráveis. O formoso cão – o Pery – era tratado, amimado e querido como um verdadeiro amante.” (BEDEU, 1913, p. 15, *itálico no original*) Deste modo, com seus consolos resolvidos, o conto destaca a beleza de Margarida, conquistada graças a sua atividade sexual, com ênfase na ausência de um homem para realizar seus prazeres. Para além do “roçadinho”, que veremos mais à frente, “minetes” é uma expressão oriunda da palavra francesa *minette*, que significa “gatinha”, ou “pequena gata”, enfatizando não ser um gato macho. Esta expressão associa a imagem da vagina à face de uma gata, com o clitóris aproximado à língua da felina, usado entre o fim do século XIX e início do século XX para designar sexo entre mulheres. Retomando as características físicas de Margarida, o conto praticamente lança uma receita a se seguir, concluindo a moral da história com a frase “Melhor não podia ser...”, uma gravura do cachorro, seguida de uma legenda “O pery.”:

Cada vez mais bela ficava a Dona Margarida e mais elegante. Estava nutrida, bem-feita, sadia e brilhavam-lhe no rosto as cores da saúde. Os olhos brilhantes, magnificamente bem-vestida, de balde a assediavam os conquistadores. Quando passava, todos admiravam as suas formas, as coxas esplêndidas, a bunda soberba, e as nádegas roliças que se apercebiam sob o *sans-dessous*. A Margarida não queria homens; consolava-se com a libidinagem da amiga Stella e gozava saúde e prazeres, graças ao *leite de cachorro* que o robusto Pery lhe derramava, ora nas entranhas do útero cetinoso, ora na mucosa... lisa e macia do cuzinho adorável... (BEDEU, 1913, p. 16, *itálico no original*)



Figura 09: Gravura final do conto “Consolo de viúva”, do livro *Variações de amor*, de Zé Bedeu, 1913. Acervo pessoal.

Decepcionando o leitor, que após ler tal narrativa, induzido pela chamada da capa para presença de fotografias, o primeiro conto do livro finaliza com uma ilustração bem simplista, comparando-se ao teor do conto. Há apenas a imagem de Pery, o cachorro da viúva, ilustrado, quase posado. Não foram entregues ao leitor imagens das cenas sexuais entre o bicho e sua dona, nem da dona com sua costureira. Entrega-se apenas uma imagem que pode ser de um clichê gráfico existente previamente. No entanto, no ímpeto

de manter o leitor aguçado, há um interesse editorial em como o livro foi montado. Prova disso é a página que segue à direita após a finalização de “Consolo de viúva”; uma fotografia pornográfica de duas mulheres, pertencente ao próximo conto, que já dá dicas do que se vai ler a seguir, como vemos na figura 10:



Figura 10: Páginas entre o fim do primeiro conto e entrada do segundo, *Variações de amor*, de Zé Bedeu, 1913. Acervo pessoal

A foto que abre, o que podemos identificar como uma nova sessão do livro, é visivelmente uma reprodução em papel de melhor qualidade que o dos contos. Vê-se que o papel usado para impressão de texto é mais fino, mais barato e, pelo amarelado visível à esquerda da imagem, propenso às ações do tempo, enquanto a página com fotografia tem uma gramatura superior, assemelhando-se a um papel cartão ou papel *couché*, comumente utilizado à época para confecção de cartões postais, produto amplamente comercializado pelo mesmo veículo, o jornal *O Rio-nú*, como se vê no primeiro item publicizado na figura 08. Uma hipótese para tal diferenciação no papel e na impressão é a utilização de cartões postais impressos paralelamente à produção do livro, que eram inclusos no miolo da publicação no ato da encadernação. A comprovação de tal ideia se dá pelo avesso da foto, não contendo nenhuma impressão, estando totalmente branco. Possivelmente, tal impressão nem era realizada no Rio de Janeiro, onde se produz o livro, corroborando o que Ana Virgínia Pinheiro (2022) nos indica sobre a entrada de tais fotografias no país, oriundas principalmente da França, sem a intenção comercial imediata de pertencer a um projeto editorial. É visto também que essas páginas que se sucedem (fim do primeiro conto com a gravura do cachorro - cartão postal com fotografia das duas mulheres nuas - verso do cartão em branco - espécie de página de rosto apenas com o título do próximo conto - verso em branco - entrada do conto) criam um movimento

cinético, tal qual um filme, popularmente consumido à época como “cinematógrafo”, inclusive em grande quantidade obsceno, projetado em teatros. O tempo que se constrói na passagem destas 6 páginas cria a expectativa para a entrada do próximo conto, assim como finaliza o anterior, como se “trocassem os rolos de filme” neste cinema/livro, demonstrado na figura 11.

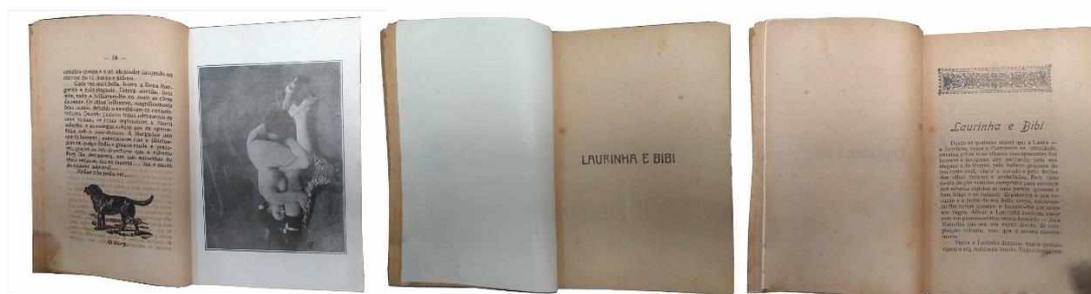


Figura 11: Páginas entre o fim do primeiro conto e entrada do segundo, *Variações de amor*, 1913. Acervo pessoal.

## **Duas é bom, três é o Meirelles**

*Variações de amor* dá início ao segundo conto, “Laurinha e Bibi”, o que de imediato já nos lança a ideia de uma história que envolverá cenas sexuais entre mulheres, haja visto a fotografia que antecede a história, que somente terá sua descrição no conto na terceira parte deste texto. Conforme dito anteriormente, a literatura obscena usa do artifício da descrição de seus personagens minuciosamente para a construção do imaginário erótico, um dos clichês, e em “Laurinha e Bibi” não será diferente. Apresentando primeiramente Laura, o conto foca em trazer à personagem os assédios ocasionados, segundo o autor, pela sua beleza, a inveja de outras mulheres e a sorte de seu noivo, Joca Meirelles, em se casar com ela, visto, que mesmo tímido, era um grande amante. Com descrições que ressaltam a sua “elegância de formas, [a] beleza graciosa do seu rosto oval, claro e corado e [...] brilho dos olhos escuros e aveludados” (BEDEU, 1913, p. 19), Laurinha casa-se já no começo do conto com o farmacêutico recém-formado que devota amor sincero por ela. Assim é montado o primeiro clichê da narrativa, enfatizando um casal que se ama, sendo ela exuberantemente tratada como bonita e ele discretamente tachado de tímido. Ambos estão ansiosos para o fim da cerimônia de casamento, indicando o desejo do casal em ir ao quarto nupcial. Porém, antes da narrativa descrever a primeira cena de sexo, há a introdução de um passado erótico de Laurinha, com sua prima Bibi, aguçando ao leitor o imaginário da mulher sexualizada. Ao descrever

que Laura “não era uma inocente e que já fazia *roçadinhos* com sua prima Bibi” (BEDEU, 1913, p. XXVI, itálico no original), o narrador indica ao leitor uma faceta erotizada das personagens, corroborando o título do conto, concluindo a introdução do mesmo com a descrição da prima, “uma morena ardorosa de quadris volumosos e que tinha um clitóris grosso, vermelhinho, que muito gozo já dera.” (BEDEU, 1913, p. 20)

Como visto na análise do conto anterior, a sexualidade feminina para a pornografia produzida neste período, deve estar à disposição do desejo masculino, mesmo que a temática seja a produção de sexo entre duas mulheres. Eufemisticamente chamado de “roçadinho”, o sexo entre mulheres é tratado no diminutivo, enfatizando uma falha, ou falta, em não ter um membro fálico que penetre, ou, ainda, criando a hipérbole do órgão sexual feminino, focado no clitóris, considerando-o “grosso” e “vermelhinho” na produção de algo que mimetize um pênis para essa ação sexual poder existir. Leonardo Mendes, em seu livro *O retrato do imperador*, traz uma reflexão a partir de estudo do historiador Ronaldo Vainfas<sup>15</sup> (1989) a respeito da representação do sexo lésbico na literatura. Segundo o pesquisador, nota-se “na documentação existente, a pouca visibilidade do amor entre mulheres, enquanto não faltam referências a casos de homossexualismo masculino”, o que chega à hipótese da homossexualidade feminina ser “menos detectada pela consciência social.” (MENDES, 2000, p. 104) Isso pode se dar por diversos fatores, como, por exemplo, o apagamento de tal sexualidade como continuidade de uma invisibilidade da sexualidade feminina como um todo, mas o que mais chama atenção é a produção, para a obscenidade, de “lésbicas” com o propósito da realização do prazer masculino heterossexual, não acontecendo o mesmo com “gays”, que ocasionaria na repulsa a tais personagens. Caso fosse essa narrativa destinada ao público consumidor feminino, mais ainda a um suposto grupo de mulheres lésbicas, poder-se-ia criar outra forma de tratamento para a questão em si. Porém, e diferentemente de “Consolo de viúva”, Bibi, dona do clitóris fálico, não é tratada de modo masculinizado. No entanto, como veremos mais adiante, “morena” será utilizado como marca para um corpo não-branco, tendo ela espaço para ser diminuída perante a alva Laurinha, assim como abusada por Meirelles. Dessa maneira, percebemos que há uma escolha temática na literatura obscena com a qual trabalhamos em apresentar seus personagens com características que serão usadas posteriormente na produção das cenas de sexo, criando correlações de poder

---

<sup>15</sup> A pesquisa de Leonardo Mendes cita: VAINFAS, Ronaldo. *Trópicos dos pecados*. Moral, sexualidade e inquisição no Brasil, Rio de Janeiro: Campus, 1989, p. 158-9.

(abusador X abusado), podendo ser características raciais, sociais, físicas etc., construindo mais um clichê a ser observado.

A primeira cena completa de sexo do conto se dará na noite de núpcias do casal, enfatizando a perda da virgindade de Laurinha, demonstrando, como é visto de costume numa sociedade falocêntrica como a que a história está inserida, que sua atividade sexual anterior com outra mulher não foi capaz de desvirginar uma vagina, pois para tal é necessário a presença de um pênis. A cena é dividida em três partes substanciais: 1) As preliminares, que começam com os beijos, a ereção do pênis de Meirelles, a retirada da roupa de Laurinha; 2) uma cena de sexo oral, em que ambos chegam ao orgasmo; 3) a segunda tentativa de penetração, desta vez bem-sucedida, contemplando a grande excitação do casal, que goza novamente. Essas etapas do sexo, para a literatura obscena, são necessárias para de modo escalonado produzir cena a cena para o leitor a atividade dos personagens. Mesmo com a utilização de metáforas, hipérboles e um arcabouço fantasioso de ações que o próprio leitor seria incapaz de reproduzir em sua realidade, na literatura obscena alcança-se o orgasmo expandido, função primordial de tal literatura.

A segunda parte do conto se dará com a representação da exaustão de Meirelles, indicando que o mesmo tem uma vida sexual extremamente ativa, devido aos desejos de Laurinha. É importante mostrar que “o rapaz definhava lentamente”, na mesma proporção que “abusava do vinho de Málaga e de elixires afrodisíacos custosos, [e] apresentava-se sempre pronto para o combate.” (BEDEU, 1913, p. 22) Deste modo o leitor tem acesso não somente ao exagero da performance sexual de Meirelles, mas também ao desejo insaciável de sua esposa, enaltecendo essa mulher no patamar de libertina. Tal situação é importante na narrativa para posicionar Laurinha como aberta sexualmente e, mesmo sendo uma “mulher de respeito” e casada, disposta ao sexo como poucas mulheres de sua posição social estaria.

A Laurinha não o deixava e a todo o momento queria sacrificar no altar do amor. Tinha olheiras profundas mas isso fazia ainda mais agradável o seu rosto, tornava-lhe o olhar mais profundo. Com a carne satisfeita, ela sem perder a elegância, tornara-se mais gorda, os quadris mais cheios e bamboleava-os com tanta graça que fazia tesão aos que a viam passar na rua, esbelta e bem-vestida, na sua vaidade de mulher querida, formosa e bem fodida... Mal o marido chegava à casa e despia-se, ela se lhe acercava no quarto em camisa. Ele deitava-se e acariciava-lhe a cona gorda e fresca, enquanto ela, seminua, passava a mão delicada e fina pelo entesado membro. (BEDEU, 1913, p. 22-23)

Assim como no conto anterior, em “Laurinha e Bibi” a personagem feminina é posta como ativa sexualmente, aproximando sua prática à das prostitutas, mote historicamente inicial da pornografia. A literatura obscena se calça na produção de uma sexualidade exageradamente aberta, a fim de construir no leitor o desejo latente do imaginário de um sexo plural. Na construção de mulheres pertencentes a espaços sociais higienizados em comparação aos espaços objetificados aos quais pertencem as prostitutas, o leitor tem ferramentas para imaginar a “mulher comum” como grande produtora de sua sexualidade, em contraposição às censuras da sociedade. Para marcar essa mulher, as personagens são descritas como gordas e de quadris grandes, o que as insere no padrão de beleza vigente à época, assim como pertencentes às classes sociais mais abastadas.

Do mesmo modo que Laurinha é retratada com sua sexualidade madura, oriunda dos casos com sua prima Bibi, é visto também que ela está apta ao aprendizado sexual no ambiente matrimonial. Assim é quando ela insinua querer praticar sexo oral em Meirelles, começando com uma cena de beijo no membro do marido, finalizando com a ejaculação dele em sua boca. Para tal, o autor nos indica que “[e]la não teve tempo de chupar, o que deu-lhe uma excitação maior ainda.” (BEDEU, 1913, p. 23) Tal qual um manual de sexo, função pedagógica da pornografia também, a cena seguinte demonstra a insaciável mulher excitando novamente seu parceiro para mais uma cena de sexo produzida a partir do desejo dela, e não do comando masculino da ação. O fim da cena se dá com a entrada de Bibi, finalizando a segunda parte do conto, com a prima perguntando se ainda estavam dormindo, pois a mesma entra no quarto do casal e os flagra no momento pós sexo. A partir de então, o conto entra em sua terceira parte, com a saída de cena de Meirelles, o que culminará no reencontro das primas na satisfação de seus desejos eróticos. Este reencontro será recheado também de preliminares entre as duas que se excitam ao conversar sobre suas novas experiências sexuais. A excitação surge e ambas seguem o protocolo já conhecido entre elas, tomam banho juntas, apreciam a intimidade já conquistada e partem para o sexo sem penetração, descrito como um ato de se esfregar. Para o leitor é dado, através da voz do narrador, uma imagem de voyeurismo, quando o mesmo diz: “Era um espetáculo belo de ver aquelas duas lindas mulheres, nuas, trêmulas de gozo e rebolando as nádegas macias.” (BEDEU, 1913, p. 25), mesmo que não houvesse alguém “vendo” a cena.

A fim de dar continuidade às descrições das personagens, o conto segue para o movimento fotográfico das partes do corpo da Bibi:

A Bibi era uma morena de linhas esculturais e formosíssima. Tinha umas coxas maravilhosas, umas pernas muito bem torneadas, umas nádegas roliças cheias de promessas. A cona era papuda, coberta de pentelhos negros e entre os lábios vermelhos emergia um clitóris entumecido, grosso como um dedo. Além disso tinha um rosto divino, encantador, e uma boca pequena, onde os dentinhos brancos luziam como pérolas. (BEDEU, 1913, p. 25-26)

É importante ressaltar que as características de Bibi seguem para demonstrar um corpo menos feminino e menos frágil que o de Laurinha, enfatizando o tamanho de seu clitóris, retomando o desejo pornográfico da penetração fálica para personagens que não cumprem a heteronormatividade. Esse ápice da narrativa será a introdução para a cena de sexo mais importante do conto, justificando o título do mesmo e desembocando na produção da cena representada pela fotografia que abre a sessão. Para tal, retomando o movimento de câmera mostrando cada parte da cena escalonada, o conto descreve o carinho nos seios brancos de Laurinha, que desemboca num beijo entre as duas, para o movimento seguir para uma cena de sexo oral e a demonstração do tesão de Laurinha. Na sequência é produzida a cena da foto:

A Bibi cravou-lhe mais uma vez a língua na greta ardente e ergueu-se. Parecia uma deusa vitoriosa. Enroscou-se sobre o corpo da gentil Laura e encostou-se-lhe cono com cono, pentelhos nos pentelhos, e o seu clitóris friccionava ardentemente a coninha da Laura. O cu soberbo da Bibi, d'um moreno rosado mexia-se voluptuosamente; as pernas se enlaçavam e as línguas se chupavam dentro das boquinhas sequiosas. Depois apertando as nádegas se inteiriçaram ambas num arranco de gozo, suspiravam e das conas quentes irrompeu o líquido amoroso. Mais uma vez gozaram elas e afinal, esquecidas do marido, *deitaram-se abraçadas e nuas. Pela janela alta e entreaberta, um raio de luar entrou e veio banhar de luz aquelas raparigas formosas, cuja nudez realçava ao clarão tépido do luar...* (BEDEU, 1913, p. 26-27, grifos nossos)

Como já foi dito anteriormente, tais fotografias, consideradas cartões postais, desembarcavam no país sem destino certo. Para que o conto possa corroborar a imagem, o ato é construído a fim de, além de imaginar a cena, criando um fluxo entre os textos escrito e imagético, traçar uma narrativa. A fotografia, como veremos na figura 12, retrata as duas mulheres após o orgasmo conquistado entre si, descansando depois do ato sexual.



Figura 12: Fotografia sem autoria pertencente ao conto “Laurinha e Bibi”, contida no livro *Variações de amor*, de Zé Bedeu, 1913. Acervo pessoal.

É importante ressaltar, que, ao criar um texto para a imagem, somos induzidos a acreditar na fotografia a partir da narrativa criada, caminhando para o que Barthes nos indica como “uma mensagem parasita, isto é, [insuflando] um ou vários significados segundos.” (BARTHES, 1990, p. 20) Isso quer dizer que, apesar da imagem ter relação com o texto escrito no conto, ilustrando a cena para o leitor, ela foi forçosamente criada para tal interpretação do autor da história. Quando aceitamos tal texto, a fim de ter o conto como a matriz da ideia, entramos numa aceitação do imagético desenvolvido para a narrativa. Mas quando abandonamos o texto, ou não ligamos este diretamente à ação, até pelo fato de a fotografia não conter uma legenda que a ancore em tal texto, abrimos diversas outras possibilidades à imagem. Mas não é esta a função da literatura obscena, e seu arcabouço textual está no ato de inserir tipos distintos de textos numa mesma narrativa. Aqui, a fotografia será lida a partir do texto do autor, pois o “texto torna a imagem mais pesada, impõe-lhe uma cultura, uma moral, uma imaginação; no passado, havia redução do texto à imagem; no presente, há uma amplificação recíproca.” (BARTHES, 1990, p. 20) Do mesmo modo, há uma tentativa discursiva em aproximar a fotografia em questão a um imaginário artístico em que corpos femininos podem ser interpretados neste local de desejo e prazer. É o que ocorre com o quadro de Gustav Courbet, que indicamos abaixo como figura 13, em que duas mulheres repousam numa espécie de cama, o que pode indicar o mesmo cansaço pós sexo dito no texto.



Figura 13: Reprodução do quadro “Le sommeil”, de Gustave Courbet, de 1866, hoje exposto no Petit Palais, Paris. Fonte: <https://www.petitpalais.paris.fr/en/oeuvre/sleepers>

Assim como o conto deseja insuflar no leitor, o quadro de Courbet demonstra o sono profundo de duas mulheres, facilmente identificadas como amantes, pelo desenho de seus corpos nus ao dormir. Além dos lençóis desarrumados, vê-se na mesa de cabeceira uma garrafa e uma taça, indicando que ambas fizeram uso de álcool. A mesma situação é descrita no conto, abrindo a quarta parte: “As duas raparigas tinham, à ceia, tomado vinho do Porto e comido uns biscoitos, e a fadiga do gozo e o torpor do vinho lhes trouxera um sono profundo.” (BEDEU, 1913, p. 27) Não sendo possível ver detalhes das fisionomias das mulheres na fotografia, no quadro de Courbet se faz nítido uma personagem branca e loira e a outra morena, tal qual a descrição de Laurinha e Bibi no conto. Deste modo, podemos aproximar a fotografia como uma interpretação do quadro de Courbet, prezando pelas “gravuras do natural”, como indica a capa do livro, a produção cria um fluxo entre ambas as imagens, tratando Courbet como um suporte extra que não está inserido no texto propriamente dito. Tal contato da narrativa com o quadro de Courbet é perceptível no trecho a seguir:

*Laurita, clara, bem-feita, tinha as coxas muito brancas e macias entreabertas e os seios eretos apareciam como dois globos nevados; a Bibi deitada quase de bruços com o rosto moreno e corado, semimergulhado no colo de Laurinha, mostrava as costas, o corpo amorenado e nu. Estava deitada de modo que uma das coxas volumosas se estendia graciosa, enquanto a outra meio dobrada se encurvava sobre a perna de Laurinha. A cintura da morena era esbelta, mas a sua beleza imponente realçava pelas formas divinais das nádegas. Era um cu amorenado, levemente rosado, liso e macio, dividido ao meio por um sulco, um rego profundo que se sumia numa sombra deliciosa entre as coxas cetinosas. (BEDEU, 1913, p. 28-29, grifos nossos)*

Mesmo sem citar a obra “Le sommeil”, de Gustav Courbet, assim como a fotografia do conto não estar totalmente colada com a pintura, quando vamos ao texto produzindo a cena das duas personagens descritas deitadas nuas, como se vê nos trechos grifados, temos a produção textual no conto mais aproximada da pintura do que da fotografia. Este imaginário, que não se encontra no texto ou no livro, está fora da cena de modo a fazer parte do referencial do autor para o leitor, trazendo uma ampliação na compreensão da história. Reforçamos que não é a primeira aparição da intertextualidade no livro *Variações de amor*, que no conto “Consolo de viúva” traz o imaginário da *Odisseia*, de Ulysses, abrindo o livro.

A quarta parte do conto se dá com Meirelles fora de casa, indo a teatros que projetavam fitas de cinematógrafos pornográficos. Tais fitas eram muito comuns no começo do século, não fazendo parte necessariamente do ambiente do cinema, pois elas eram projeções menores e de assuntos múltiplos, sendo expostas em estabelecimentos diversos, mais comumente nos teatros. Desde cenas de bombardeios, passando por cultura geral de países estrangeiros, o cinematógrafo tinha uma função de entretenimento contínuo, trocando-se as fitas umas após as outras. Com vasta publicização em diversos jornais da época, avisando os horários e temas das fitas, a pornografia também era uma temática recorrente. No conto, especificamente, o marido de Laurinha assiste a “uma fita em que uma freira bonita deixava-se enrubar langorosamente pelo confessor do convento.” (BEDEU, 1913, p. 27) Nas publicações de cunho erótico-satírico que circularam nas duas primeiras décadas do século XX, que fazem parte da hemeroteca da BN, não foi possível, por esta descrição, encontrar tal fita, porém, como se vê nas imagens a seguir, a própria *O Rio-nú* propagandeava diversas fitas, assim como fazia críticas de algumas delas.



marcando seus corpos para dar continuidade à excitação de Meirelles, aqui também sendo ele o condutor do leitor para as cenas que seguem. “Mas no momento, o que o punha em delírio não era a formosura lasciva de Laurinha; era o cu formoso da Bibi que o tentava e deslumbrava” (BEDEU, 1913, p. 28), nos informa o narrador, colocando a prima da esposa numa posição apta a práticas sexuais que Laurinha não cumpria no matrimônio. O receio de Meirelles é não saber com exatidão se ele poderá participar do encontro sexual das primas, e, portanto, passa em sua cabeça dopar Bibi para abusar de seu corpo, ideia que é descartada após a constatação de que ambas estavam embriagadas. No entanto, há a prática do abuso por parte do marido, justificada pelo narrador, como vemos nos trechos a seguir:

Passou-lhe pela mente um rápido pensamento e dirigiu-se ofegante para a cômoda onde tinha uma caixinha de medicamento. Abriu-a, tomou de um lenço, deitou-lhe umas gotas de clorofórmio e deu o lenço a respirar ora a uma, ora a outra.

Reparou depois que não era preciso mais, pois as duas estavam muito cansadas e ele, examinando a garrafa de vinho do Porto, viu que elas a haviam bebido toda. Então passou a mão pelas coxas da Bibi e beijou-a a boca. Estava receoso que a Laurinha acordasse, beijou-a demoradamente, mas também ela não se mexia.

Tornou-se então o rapaz mais audacioso e aproximou o caralho do sulco profundo do cu da Bibi; untou-lhe a cabeça de vaselina e entreabrindo as nádegas da formosa rapariga, beijou-lhe o cuzinho redondo e cor de rosa. Pôs a jeito as coxas da rapariga e vagarosamente introduziu a cabeça da porra que foi entrando levemente.

Mais de metade já estava dentro quando a formosa mulher suspirou e murmurou algumas palavras. Sonhava de certo e fez um ligeiro movimento que tornou mais fácil a introdução do caralho. O marido de Laura retirou o membro lentamente, untou-o até a raiz e começou de novo a meter devagar, mais favorecido agora, pela posição que a Bibi tomara.

A porra ia deslizando suavemente. Num momento de gozo o rapaz cingiu os quadris cetinosos da rapariga e ia meter tudo quando a própria Bibi empurrou o cuzinho para cima e cravou-se, rebolando e suspirando no robusto caralho.

Este se alojara profundamente e uma onda de esperma penetrou nas entranhas da formosa mulher. (BEDEU, 1913, p. 29-30)

Mesmo fazendo parte da narrativa obscena que corpos podem e devem passar por diversas experiências sexuais, ao ponto do abuso, no âmbito do texto literário obsceno, não ser um ponto crítico, se valendo da ficção para a construção do desejo, no conto vemos que para a produção da ação do personagem masculino ser validada como ativo perante dois corpos femininos que mantiveram relações sexuais anteriormente e se encontram dormindo após o orgasmo, a penetração ocorrer de modo não consensual se faz importante no imaginário da força fálica em que Meirelles está inserido. Na mesma

proporção, o trecho finaliza com o corpo de Bibi aceitando tal ação, respondendo que não estava desacordada, na premissa em se criar uma relação sexual consentida em que, por meio da encenação da mulher, parecer que este homem tem domínio total da ação. Isso é claramente justificado no parágrafo posterior, em que o narrador dialoga diretamente com o leitor para, de certo modo, explicar a cena ocorrida, novamente no papel de voyeur e cúmplice.

Evidentemente o leitor imagina que a Bibi acordara, mas quisera ver o que fazia o marido de Laurinha. O seu temperamento se excitara com aquele beijo que ele lhe dera no cu e deixara o rapaz fazer o que queria. Que era gostoso e que lhe agradara, provou ela porque embora fingindo que dormia, tanto rebolou as nádegas ainda, que o marido de Laura não descravou o caralho daquele cu apetitoso e ela, segunda vez, alçando o cu moreno, se deixou atravessar de novo por aquela flecha ardente. (BEDEU, 1913, p. 30)

Seguindo a lógica de dar ao leitor a satisfação do ato, justificando que não houve agressão por parte de Meirelles, o que não é comumente encontrado na literatura libertina. Mas também se faz importante ressaltar que este homem será tratado como um vencedor, pois ultrapassou o limite da intimidade das duas primas e ainda conseguiu chegar ao ápice de seu prazer: o gozo. Porém, há de perceber que a Bibi será a grande “vencedora”, pois a mesma desfruta do prazer dos dois corpos, fingindo dormir enquanto tem plena consciência de seu prazer.

O Meirelles, com as pernas bambas, exultava de contente e de gozo. Retirou o caralho vagarosamente, limpou o cu formoso da Bibi e foi apagar o gás. A sua mulher não acordara. A Bibi fingia que dormia. Então ele, jeitosamente, afastou a Laurinha para um lado e deitou-se entre as duas mulheres, *feliz e satisfeito* como um *general* que acaba de ganhar uma *batalha*... (BEDEU, 1913, p. 31, grifos nossos)

Finalizando esse trecho do conto, Meirelles ainda será exaltado como “sultão” e é demonstrada a cumplicidade dos dois, sem que a esposa, Laurinha, neste momento tenha conhecimento que Bibi retribuía carícias e beijos do marido de sua prima, sendo descrita como uma “guapa morena que tão bem sabia já como se gozava a vida...” (BEDEU, 1913, p. 32), corroborando o discurso da menina virgem que mantinha uma vida sexual ativa de modo “alternativo” para que, pelos padrões sociais da época, não fosse entendida como uma mulher que perdeu sua “pureza”, preservando seu matrimônio e cumprindo o destino de se tornar uma esposa.

A quinta parte do conto inicia-se com a resolução da noite anterior. Com conversas entre as primas, que se entendem colocando o Meirelles como “confuso” ao “errar” o corpo de sua esposa no escuro, com ele discretamente não tocando no assunto e saindo para deixá-las à vontade, gerando nova masturbação entre elas, marcando para o leitor que não houve reação de ciúmes entre ambas. Há uma breve pausa, informando que o casamento de Bibi está apto a se realizar, convidando o casal para ser padrinho da cerimônia, deixando o leitor sabendo que a intimidade dos três será mantida por uma fachada social aos olhos das pessoas de fora deste encontro.

Para que a narrativa se complete, a partir dos elementos criados previamente, este trecho do conto tratará de se dedicar à produção de uma das cenas sexuais que se faz aguardada no decorrer do conto: o encontro sexual entre todos os personagens. Para esse encontro, é dado passo a passo a desenvoltura de todos, que vencem certos desafios impostos anteriormente, principalmente ao que se diz de Laurinha, que começa a ter maior domínio sobre os pedidos do marido, incentivada pela prima. Deste modo, a esposa completa o tão desejado sexo oral no marido, a prima permite que seja feito nela também sexo oral, desta vez pelo Meirelles, ou seja, um homem, e Laurinha cede ao sexo anal que o marido tanto desejava. Entre descrições e narrações sobre cada um dos participantes, o mais importante para o conto é mostrar ao leitor as resoluções sexuais dos problemas indicados no princípio da história. Deste modo, e como função social da pornografia, o conto repete a lógica de se transformar num manual de sexo, mostrando ao leitor as diversas possibilidades de prazer, assim como dar as dicas de como realizá-las.

A sexta e última parte do conto se concentra em concluir o objetivo de Bibi, casar-se “virgem”, manter a relação dos três disposta a continuar existindo, descrita como “trindade fodedeira”, e celebrar a melhora na desenvoltura de Laurinha para o sexo anal. No entanto, e corroborando a diferenciação dos corpos das duas personagens, o narrador demonstra que enquanto o ânus de cada uma das mulheres se difere para que haja uma melhor penetração, isto se dá pela índole, classe e aptidão para o sexo, sendo Bibi uma mulher mais “livre” perante Laurinha.

### **Casal de três**

O conto que encerra o livro, “O caixeiro bonito”, pode ser compreendido como o conto que mais tenta se colar numa realidade histórica do Rio de Janeiro da época de publicação de *Variações de amor*. Desde o começo da narrativa, o leitor se depara com

elementos que localizam a história num território específico da cidade, como vemos no trecho a seguir:

Em um arrabalde do moderno Rio de Janeiro, em rua recém-aberta, na esquina, uma taverna fazia grande negócio. Nas proximidades muitas casas de campo, outras em construção, perto dos bondes elétricos e da estação da Estrada de Ferro; tudo isso atraía à taverna grande cópia de fregueses e transeuntes. (BEDEU, 1913, p. 41)

Pelas informações do conto, não se consegue necessariamente encontrar o endereço de tal taverna, porém é explícito que faz parte das modernizações da cidade do Rio de Janeiro, desde o fim do século XIX, como visto no primeiro capítulo, atrelada pelas novidades do bairro em questão, além de marcar a acessibilidade de uma classe que faz uso do bonde elétrico e da Estrada de Ferro, ou seja, um bairro de residências destinadas à classe que emergia no período. A taverna, que se chama “Ao restaurador de 1640”, pertence a um português e é descrita como um “estabelecimento [que] prosperava”, indicando que o dono estava prestes a retornar à Europa, o que ironicamente o conto dirá se tratar de uma “[f]igura de retórica que quer dizer ir à Portugal.” (BEDEU, 1913, p. 41)

Para que seja amplificado a quem pertence o estabelecimento, acrescentamos aqui uma nota rápida a respeito do nome da taverna, referenciando D. João IV, conhecido por ser o “restaurador” do que se entende como um golpe de estado revolucionário que ocorreu em 1º de dezembro de 1640, quando foi instaurada a 4ª Dinastia Portuguesa, comandada pela Casa de Bragança, na tentativa de impedir a então independência do Reino de Portugal<sup>16</sup>. A nota se faz importante apenas para a compreensão de que o português dono do estabelecimento é um nostálgico adorador da Coroa Portuguesa, que acabava seu domínio em terras brasileiras, com a Independência do Brasil, em 1822. Importante ressaltar também que este bairro moderno que se criava, destinado às casas de campo, sendo este período do começo do século XX no Brasil marcado pelo final da escravidão e princípio de uma classe trabalhadora, é visivelmente um espaço em que famílias brancas mantinham pessoas negras como funcionárias com salários baixos ou nulos (em troca de moradia e alimentação, ou seja, uma perpetuação de uma ideia

---

<sup>16</sup> “A Casa de Bragança é a dinastia que assumiu o trono de Portugal em 1640, após um golpe de estado denominado Restauração, insurreição da nobreza lusitana liderada por Dom João IV (1604-1656), até então oitavo Duque de Bragança. Foi nesse momento que se restituiu a soberania de Portugal após sessenta anos (1580-1640) de domínio da dinastia dos Habsburgo da Espanha, que assumiu o trono português após a crise sucessória desencadeada pelo desaparecimento em batalha de Dom Sebastião I (1555-1578).” (FARIA, 2014, p.38)

escravocrata, como se tem consciência), marcando um local em que brancos e negros, ricos e pobres, se encontram na tal taverna como mote da narrativa.

Como de costume, após uma leve introdução, o conto obscuro desemboca na descrição do personagem principal, tal qual o movimento fotográfico já demonstrado anteriormente, criando seu clichê inicial.

Era um rapaz de dezoito anos, em plena puberdade, inteligente, maneiroso para o trato do balcão, ligeiro com a freguesia... Era, porém, *bonito demais para um homem*; algo *efeminado*, um ligeiro buço, um rosto oval, dentes brancos e perfeitos, uma *fisionomia graciosa de pajem de castelo feudal*. Tinha o corpo bem-feito, um tanto *feminil*, pele delicada e fina e sobretudo um olhar meigo e deleitoso. Os fregueses pederastas gostavam de tratar com ele, as criadas e cozinheiras o adoravam e dizia-se mesmo que o patrão – um velho viúvo – dera-lhe sociedade na casa após havê-lo gozado bastante, após haver auferido as primícias daquele *corpo de efebo*. (BEDEU, 1913, p. 41-42, grifos nossos)

As características do caixeiro, nominado Lulu, que ressaltam sua beleza, também desembocam em sugestionar uma imagem afeminada e delicada para um homem, na mesma proporção que são tais elementos que o destacam com a clientela. Enfatizando que os “clientes pederastas” e as “criadas e cozinheiras” gostavam da fisionomia delicada e feminina do rapaz, sendo o oposto de uma masculinidade bruta comumente encontrada em estabelecimentos desta ordem, a apresentação do personagem também dá sinais de que o dono do estabelecimento, “um velho viúvo”, teria se relacionado sexualmente com ele em troca da sociedade da taverna. Deste modo, o título do conto é identificado, “O caixeiro bonito”, sendo a partir desta “beleza” a ferramenta do caixeiro para sua ascensão social. Vê-se também que o corpo jovem, descrito como “fisionomia graciosa de pajem de castelo feudal” e “corpo de efebo”, é objeto de desejo para mulheres e homens, porém o narrador não marca o personagem como parte do grupo dos pederastas, assim como sua relação extraprofissional com seu patrão, por assim dizer, não o posiciona como um homossexual. Isso se dá por elencar características que este corpo sem marcas da masculinidade, beirando ao corpo infantil, tensiona o abuso do corpo sem sexualidade ainda definida. Conforme podemos observar em estudo feito por Leonardo Mendes em torno do romance *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, ao tratar da beleza e do fascínio de efebo que Aleixo, um menino de quinze anos, causava nos outros homens, o pesquisador afirma que

Freud apontou para o grande atrativo que as mulheres muito bonitas e narcisistas exercem sobre certos homens. Também as crianças causam fascínio em grande parte por sua onipotência narcísica, por darem a impressão de bastarem a si mesmas. Camille Paglia sugere que o rapaz bonito e narcisista é subdesenvolvido emocionalmente e contém-se dentro de seu próprio mundo. Desprovido de profundidade moral, anda pelo mundo como um destruidor, sereno de sua diferença apolínea ao sofrimento alheio. (MENDES, 2000, p. 189)

A partir do trecho citado, traçando um paralelo entre Aleixo e Lulu, observa-se que a beleza como este artifício feminino e/ou infantilizado é também uma característica narcísica do personagem em se beneficiar da atenção alheia, construindo um mundo particular a fim de atingir seus objetivos, sejam eles quais forem. Lulu, inclusive, quando há a descrição de seu desejo, o projeta para uma mulher, “uma crioula retinta mas bela como a Vênus Africana”, chamada Clara das Neves. (BEDEU, 1913, p. 42) Há entre Clara e Lulu a retribuição do desejo de ambos, em que “[...] cotidianamente, [ela] lhe oferecia no rebolar das ancas, nos suspiros, nas meias palavras, com que adubava a sua linguagem de mulher moça, semivirgem e voluptuosa.” (BEDEU, 1913, p. 42) Deste modo, a intenção em classificar o caixeiro como este corpo de efebo passível da homossexualidade é do narrador e, conseqüentemente, do entorno da narrativa, e não do personagem, que investe seu interesse em uma mulher descrita como bonita e sensual.

Vemos este tensionamento em descrever a possibilidade de Lulu se entregar para corpos masculinos novamente no trecho seguinte, em que a descrição de Tibúrcio, empregado na mesma casa em que Clara das Neves trabalha, por quem devota grande paixão, será descrito: “Era um preto *espadaúdo, robusto* e conhecido em toda a redondeza pela sua *valentia*, aliada a um *bom coração*. Além disso se distinguia pelo *tamanho do membro*, um *marzapão grosso, semi-rubro*, de *comprimento fora do comum*.” (BEDEU, 1913, p. 43, grifos nossos) Ao distanciar o empregado negro de características que o coloquem como apenas um corpo-objeto, destacando além de sua altura e corpo, sua valentia e bondade, o conto quer nos prover um imaginário de um homem com características nobres. Mas, para que a narrativa obscena seja dada ao leitor, afirma que seu pênis chama atenção pelo tamanho, grossura e cor. Desta maneira há também o efeito em construir um possível encontro homoerótico entre Tibúrcio e Lulu no âmbito emocional, se afastando de um corpo sexualizado à disposição apenas do sexo carnal.

Apresentados os personagens que estarão à disposição do conto, o primeiro objetivo da trama é tratar de colocar o triângulo formado entre Clara, Lulu e Tibúrcio no enredo cumprindo papéis que corroboram suas descrições anteriores. Clara e Lulu flertam

na tentativa de iniciar uma relação que Tibúrcio, aqui dito como um rival, observa de fora, na tentativa de ter Clara como sua mulher. Adiante, Tibúrcio, que se encontra doente, não pode mais seguir Clara enquanto ela vai à taverna, e vê-se a oportunidade dos amantes se encontrarem com certa tranquilidade. Importante para a narrativa, é dito que Tibúrcio tem uma doença que não é grave, a fim de informar ao leitor o gancho de seu retorno à história. Entre uma chuva que cai, fregueses no estabelecimento e a tensão do casal, é construído o enlace do encontro, em um trecho longo, descritivo e rebuscado, comparando-se com os outros contos do mesmo livro, que finaliza a primeira parte da história, com o se lê no trecho a seguir:

Simulando uma tosse repentina o caixeiro seguiu o mesmo caminho, beijou-a, enlaçou-a nos braços e depois a conduziu ao seu quarto onde a fechou à chave. Corado, voltou ao balcão, bem dizendo a corda de chuva que caía, mas aguardando com pressa que batessem dez horas a fim de fechar as portas e satisfazer enfim a sua libidinagem; pouco a pouco a chuva foi diminuindo, os fregueses saíram palmilhando a lama aqui e ali, a rua foi ficando deserta e as portas da venda foram fechadas rapidamente. No quarto, a Clara esperava, ouvido atento, sentada à beira da cama, no escuro, quando a porta se abriu e o rapaz com a respiração ofegante entrou, fechou a porta à chave, acendeu o gás e enlaçou num abraço fervoroso a cintura da crioula... (BEDEU, 1913, p. 43-44)

A segunda parte do conto será apenas a cena de sexo seguida pela descrição do encontro da primeira parte. Entre descrições dos corpos e as ações do ato sexual, clichês já mencionados anteriormente para a criação da literatura obscena, o trecho enfatiza a negritude da mulher, ironicamente chamada de Clara das Neves, em contraste com a pele branca de Lulu:

À luz brilhante do gás o caixeiro foi despindo a *crioula* que também, excitada, o auxiliava. A seu turno ele despiu-se e ambos nus, enlaçados se rojaram sobre o leito, beijando-se. Ela, *escura como ébano*, bem-feita, enlaçava as coxas nas *pernas alvas do rapaz*, sedento de amor, deitou-a e um *sulco profundo e vermelho como coral*, surgiu entre as coxas. Era uma vulva, *rubra como as rosas vermelhas* e o caixeiro não resistiu à tentação de beijá-la. Depois ela própria segurou o membro do moço, ajeitou-o entre os pequenos lábios e o instrumento foi entrando aos poucos, num movimento langoroso, até que penetrou totalmente. A *crioula* rebolava e gemia:

– Ai, nego! Que vontade que eu tinha... mais um pouco... devagar... agora... tudo... meu benzinho...

A seu turno o caixeiro gemia e dizia:

– Ai... meu bem... *crioula*... espera... assim... mais... assim... Agora! (BEDEU, 1913, p. 44, grifos nossos)

Desde o começo do conto é importante marcar os corpos brancos e pretos na narrativa, a fim de produzir uma relação de poder, seja social ou racial. A mulher, negra, é chamada constantemente de “crioula”, tanto pelo narrador quanto pelo personagem, e, para ser descrita, é categorizada como “escura como ébano”, comparando-a ao tom do tronco de uma árvore. Sua genitália também é comparada a objetos da natureza, a fim de perpetuar que este corpo-negro não é visto como totalmente humanizado. Tanto em “coral” quanto em “rosas”, mesmo sendo utilizados a fim de denotar as cores alaranjadas e vermelhas de seu sexo, não se vê o mesmo artifício para o “membro” de Lulu, assim como o contraste com as “pernas alvas” do caixeiro é visualmente produzido para o leitor sem o uso de uma materialidade outra. Mesmo tratada como “semivirgem” no começo do conto, mas logo depois como “voluptuosa”, vemos que a mulher preta é representada nessa qualidade de narrativa como mais experiente no sexo, ou, minimamente, disposta a ser mais ágil no sexo, quando vemos que a mesma é quem conduz a ação, orientando o pênis do parceiro para sua vagina e movimentando-se com seu rebolado para melhor penetração. Deste modo é visível uma diferença entre corpos femininos brancos, que agem a partir da heterossexualidade, nas outras narrativas e o corpo de Clara das Neves neste conto.

A terceira, e mais longa, parte do conto se inicia com o embate de Tibúrcio e Lulu, tratando o “crioulo” como “corno” por ser o último a saber da relação do caixeiro com a “crioula” Clara. Tal relação é percebida positivamente pelos frequentadores da taverna, onde se comenta os “amores do caixeiro”, posicionando Lulu como um grande conquistador, já que Clara é almejada por outros homens, incluindo Tibúrcio, com características atreladas a uma masculinidade forte. De ímpeto, o negro pensa, com raiva, que é melhor para Clara a manutenção da relação com Lulu, podendo o caixeiro bancá-la melhor que ele. Mas, mesmo assim, se vê no direito de “tirar satisfações” na taverna, no diálogo que segue, em que há uma reviravolta na narrativa:

– Então, esteve doente, *seu* Tibúrcio?

– É verdade, umas maleitas... E o senhor sempre bom, conquistador, bonitinho...

O caixeiro corou sem achar que responder ao seu interlocutor. Este lhe disse ainda.

– Dê-me cerveja.

O Lulu o serviu embora um tanto inquieto; a Clara que conhecera a voz do seu antigo apaixonado tremia escondida atrás de um monte de lenha. Só sossegou mais um pouco quando ouviu dizer:

– Quanto é a cerveja, *seu* Lulu?

– Nada, *seu* Tibúrcio; é à sua saúde por vê-lo restabelecido. (BEDEU, 1913, p. 45-46, *itálico no original*)

É visível que para a construção do embate entre os dois apaixonados por Clara é necessário que o homem branco seja descrito como educado e preocupado com a saúde de seu interlocutor, o que pode também ser lido como fruto do medo do seu rival, na mesma proporção que o homem negro foi descrito como raivoso anteriormente. As próprias descrições físicas que abrem o conto levam o leitor a compreender esta diferença, inclusive colocando a delicadeza de Lulu como parte de sua beleza, sendo Tibúrcio forte e grande, criando opostos em torno da escolha da mulher. Na mesma proporção, seguindo o diálogo, Tibúrcio se encanta com a “resposta amável”, ao ponto de envolver “[...] o rapaz com o olhar libidinoso e tão sensual que o fez corar”, produzindo, então, no forte negro um afeto para com o rapaz descrito como “[...] guapo rapaz que se assemelhava ao próprio Ganimedes com quem Júpiter se distraía no Olimpo nas horas vagas.” (BEDEU, 1913, p. 46) Ao produzir mais uma imagem para o leitor que está fora do objeto-livro, aproximando Lulu a Ganimedes, o conto usa de artifícios exteriores, para se criar um imaginário sobre o caixeiro. Lembrando que a lenda de Ganimedes diz que o rapaz, muito bonito, que era pastor, foi raptado por Zeus para que ele fosse copeiro dos deuses, aprisionando-o para que somente eles tivessem acesso ao jovem, para servir como objeto sexual. A lenda foi por diversas vezes representada nas artes, tendo, talvez, a pintura mais famosa executada por Peter Paul Rubens, exposta hoje no Museu do Prado, em Madri, Espanha, em que Zeus, transformado em uma águia, ataca Ganimedes para prendê-lo, como se vê na figura 15.



Figura 15: Reprodução do quadro “El rapto de Ganimedes”, de Peter Paul Rubens, de 1638, hoje exposto no Museo del Prado, Madri. Fonte: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-rapto-de-ganimedes/6e81bf30-a422-4c69-88af-c0368c7bf17c?searchid=35f0e8c3-a99f-d64a-253a-226437317149>

Se faz importante o uso da imagem e da mitologia de Ganimedes para, novamente, mostrar como a produção da literatura obscena utiliza um imaginário coletivo externo para a produção de suas textualidades, ou seja, seus clichês, para criar o universo pornográfico. Através da ideia de um Ganimedes, representado por uma pintura mundialmente reconhecida, se faz o reconhecimento do personagem Lulu, assim como também se usa o aparato da mitologia para justificar o desejo sexual de Tibúrcio pelo caixeiro. É visível, a partir da reprodução da pintura, o corpo bonito, afeminado e branco dado ao personagem Lulu. Há também o uso do nome de Ganimedes, em forma de expressão para descrever sexo entre homens, comumente entre um homem mais velho/forte (visto como Zeus) e um jovem/frágil (visto como Ganimedes) desde tempos anteriores, como podemos ver no trecho a seguir, retirado do romance *O barão de Lavos*, de Abel Botelho, publicado inicialmente em 1891, em que o barão defende, entre amigos, uma reprodução da pintura como razão estética para a prática da pederastia.

[...] Olhem-me aquela gravura. – Apontava o *Rapto de Ganimedes*. – Que encontram os meus amigos na melhor das mulheres... à vontade!... Que vão encontrar nela de superior àquele corpo divino em suavidade de linhas, em pureza de contorno, em ritmo, em delicadeza, em graça?... Há nada na mulher capaz de competir com a modelação daquela carne, que é cheia sem ser crassa, que é firme sem ser dura, que é lisa sem ser

mole, e que é fina e enxuta sem magreza?... – Cruzava as mãos sobre o ventre, e num dar de ombros envaidecido, correndo com a vista os circunstantes, desafiava:  
- Digam! (BOTELHO, 2020, p. 177)

No mesmo romance, em outro trecho, Eugênio, jovem amante do barão, queixa-se de seu papel na relação em que os dois estão envolvidos, usando o termo “ganimédico”, referenciando a lenda grega, como vemos a seguir:

Quizilava daquela sua forçada desvirtuação se sexo, daquele imundo papel “ganimédico”, daquela função passiva e infamante a que o pederasta o sujeitava na mecânica dos seus gozos. (BOTELHO, 2020, p. 213)

Ao fim do interesse de Tibúrcio por Lulu, o conto corrobora a ideia da pederastia como um pensamento a seguir entre os dois. “O Lulu erguera os olhos para fitar o Tibúrcio mas baixara-os depois. Evidentemente nos gestos e na voz de seu rival havia um certo tom de sensualidade, um desejo não satisfeito de pederastia.” (BEDEU, 1913, p. 47) Novamente, não parte do corpo dito afeminado o desejo homoerótico, mas de quem o deseja, reproduzindo a ideia do corpo sexualizado a serviço de quem se sente atraído.

Do mesmo modo, o conto segue para o reencontro de Lulu com Clara, que se encontrava escondida na taverna para que não fosse vista por Tibúrcio, que, ao sair do estabelecimento, dá a volta na rua, pula o muro e invade a área do comércio para se esconder no quarto do casal. A cena é dividida em duas pulsões: a primeira, cumprindo um erotismo romantizado pelo casal, e a segunda composta por uma pornografia violenta. Para o primeiro tomo, temos:

Se a calma voltara à alma da Clara o rapaz estava perturbado ainda pelo olhar libidinoso do Tibúrcio. Estava *tímido*, mas assim mesmo, *sensualizado* também, chamou a amante para o quarto. Esta foi *despindo-se* até que ficou nua. Era assim que ela gostava de meter com Lulu e este *despiu-se* como de costume. A pele luzidia da crioula contrastava com a alvura do corpo do Lulu. A crioula tinha um corpo bem torneado, coxas lisas e macias e os pequenos peitos duros, eretos, cetinosos como pêssegos. *Abraçaram-se* encostando os ventres e os órgãos da geração e os seios da crioula se esfregavam no peito do Lulu. Ela deitou-o e dispôs-se a ir por cima, brincou um instante com a coisa do rapaz grossa e vermelha, passou-lhe a mão nos testículos e deu um *beijo* na glândula cetínea e aveludada. O Lulu estremeceu de gozo e então ela ajustou-lhe o membro entre as dobras da vagina e com um delicioso *rebolar* foi internando-o na sua gruta rosada e quente, no sulco vermelho da vulva. (BEDEU, 1913, p. 46-47, grifos nossos)

É perceptível que para o encontro do casal formalizado com ares do afeto e do amor, é aceito que o homem seja/esteja tímido, mesmo que sensualizado. Na mesma proporção, há um movimento no despir e na descrição dos corpos. O casal, além da produção do ato sexual, se abraça, demonstrando desejo e cumplicidade. Mais à frente, há a produção do beijo no pênis de Lulu, amenizando o sexo oral como parte do sentimento mútuo dos dois, que finaliza com o rebolar de Clara, já dito anteriormente no conto, sendo produto de uma intimidade de ambos conquistada previamente pela prática do sexo. Quando seguimos para a segunda parte, após a quebra narrativa para localizar Tibúrcio que “ardia em desejos e o seu colossal instrumento arrebentava os botões da braguilha” (BEDEU, 1913, p. 47), temos a mudança da equalização do clichê, demonstrando uma força que beira a irracionalidade:

O rival do Lulu saiu do esconderijo, *tirou a chave da porta*, mansamente enquanto os dois amantes atingiam na ocasião o supremo gozo. Ele aproximou-se e *enlaçou nos braços possantes os dois*, Lulu e Clara. O corpo da rapariga, as suas nádegas macias e duras ficaram encostadas ao *membro ardoroso e quente*. Sem que eles saíssem da estufacção que o fato produzia já o negro *derramava entre as nádegas de Clara uma seiva abundante, verdadeiras golfadas de esperma*, que *banharam* o traseiro da crioula e *escorria* pelas coxas do Lulu. Depois com a sua *força hercúlea* deitou-se com os dois horizontalmente no leito *mantendo-se abraçado* com eles.

A Clara perdera o medo e não desgostara da *violência* do Tibúrcio, que agora a cobria de beijos e apertava amorosamente as coxas macias do Luluzinho. Aquela linfa morna que lhe banhara exteriormente as mucosas quentes da vulva e do traseiro tinha arreitado a crioula que ficou em pasmo, ventre para o ar, as coxas distendidas para os lados. O Tibúrcio ajoelhou-se entre as pernas da crioula e esta não se podendo conter tomou-lhe do membro e antes de o encaixar contemplou-o com admiração, misturada de prazer. *Satisfazia o seu orgulho de mulher receber no âmago do corpo aquele músculo retesado, com as veias túrgidas, com uma cabeça alongada, mas lisa e grossa*. O Tibúrcio não o umedeceu, pois do largo meato já o líquido percursor do prazer saía viscoso. Entontecido, o Lulu voluptuoso também e conformado com a situação, pegou no formidável marzapó do Tibúrcio com a mão direita e com a esquerda entreabriu a cona da amante, ajudou o seu ex-rival a introduzir a cabeça. Ela entrou devagar *arrancando à crioula um ai de prazer dolorido*. Ajudando com o movimento das coxas e do ventre a introdução, o grosso instrumento se foi encaixando. Com uma das mãos a crioula fazia uma deliciosa punheta no Lulu que molhou-lhe a mão fina e macia. Neste momento o Tibúrcio *cravava* todo o seu marzapó, alojara-o inteiro no estojo da rapariga e regava-lhe abundantemente o útero com o esperma cálido. Clara revirava os olhos, contorcia-se toda e gozava também derramando um rocío abundante e cingindo o robusto homem com as pernas nervosas e bem-feitas. (BEDEU, 19013, p. 47-48, grifos nossos)

Para a entrada do negro, já descrito como violento, contrapondo à delicadeza do branco, na cena sexual, a narrativa segue para, primeiramente, demonstrar que Tibúrcio os tranca no quarto, fazendo com que ambos fossem “prisioneiros” dele, e toda a descrição de seu corpo e sua ação sexual terá o tom da agressividade, como se vê nos grifos acima. Outro clichê é então posto; a disputa entre dois tipos diferentes de homens na produção do prazer da mulher, que aceita passivamente a violência, a dor e o abuso, encontrando inclusive um certo conforto após acostumar-se com tal agressividade. Acompanhando Clara, Lulu também se torna passivo a Tibúrcio, tendo seu corpo “abraçado”, um eufemismo para imobilizado, visto que ambos não conseguem se soltar. A mudança narrativa é nítida: o amor entre Clara e Lulu é capaz de criar imagens de afeto e calma, enquanto a vingança de Tibúrcio permite a excitação através da violação do espaço e dos corpos. Assim vemos a animalização do corpo-negro, que seria incapaz de produzir uma ação racionalizada, como demonstra a narrativa, insistindo (ou criando) um imaginário para ele.

A cena segue com a tentativa de saída pacífica de Lulu. No entanto, Tibúrcio diz a ele “ — Fica, meu bem.” (BEDEU, 1913, p. 49), o que desencadeia na ideia do negro cumprir seu desejo sobre o branco afeminado, “ganimédico”. É neste espaço do conto que adentra a próxima fotografia, figura 16:



Figura 16: Fotografia sem autoria inserida no conto “O caixeiro bonito”, contida no livro *Variações de amor*, de Zé Bedeu, 1913. Acervo Pessoal

Na imagem, vê-se um homem branco penetrando em uma mulher branca numa posição sexual reconhecida como “Cachorro” ou “Carrinho de mão” pelo Kama Sutra contemporâneo<sup>17</sup>. No entanto, na tentativa de dar continuidade ao trânsito entre texto

<sup>17</sup> <https://menshealth.pt/sexo/50-posturas-kamasutra-homens-experimentar/131571/>

descrito e texto imagético, percebemos que a autoria do conto escolhe tomar o casal fotografado, por Tibúrcio, no papel masculino do ato, e Lulu, no papel da mulher. Tal percepção se dá pelo trecho a seguir, que descreve o ato sexual dos dois:

O Tibúrcio foi pouco a pouco sacando fora o glorioso instrumento que se conservava rijo. A Clara ficara ao lado prostrada, com a vagina ainda dolorida. O negro, entretanto, também não estava satisfeito e *a nudez do Lulu lhe exacerbava de novo os sentidos*. Prolongou-se ao lado do caixeiro e passou-lhe a mão pelo rosto *que parecia de mulher tão róseo era e delicado*; o Lulu tinha as *coxas lisas, bem-feitas*, de uma *alvura tênue* e as *nádegas eram arredondadas e roliças* como as de uma jovem de vinte anos.

O Tibúrcio *passou a mão no membro* do Lulu e viu que estava *endurecido*: ajeitou depois o caixeiro pondo-lhe *sob o ventre dois travesseiros* e preparou-se para o assalto. O Lulu estremeceu, *meio de medo, meio de prazer* quando sentiu roçar-lhe no ânus a cabeça sedosa e hercúlea do membro do Tibúrcio; este porém molhara-o bem com a saliva e introduziu-lhe a ponta; *o gosto da sodomia pôde mais que o receio* e o próprio Lulu foi *rebolando com as nádegas* procurando receber no reto a volumosa cabeça. O Tibúrcio cingia o corpo delicado e branco de Lulu com o braço negro e luzidio e suspirava de prazer, curvado sobre a nuca do rapaz... (BEDEU, 1913, p. 49-50)

Vemos então que a descrição de Lulu voltará a cumprir um papel feminino, inclusive sendo ele “sodomizado” por Tibúrcio por este motivo. O desejo pelo corpo afeminado é o que motiva a ação sexual, e não o contrário, sendo o desejo de Tibúrcio o sexo com um outro homem, apenas por este ser marcado por características femininas. Além disso, não se vê de imediato que Lulu sente-se atraído por Tibúrcio ou corresponde às suas investidas, embora, se encontrando numa posição de passividade, o caixeiro cede ao longo da cena sexual. O corpo inferiorizado através de marcas femininas é passivo ao ponto de não poder sair da situação criada. Porém, no segundo parágrafo, percebe-se que a entrega dos dois homens é dada e as marcas feminilizantes desaparecem. Há em Lulu um pênis endurecido, há o medo e o prazer da prática sexual e por fim há o rebolar das nádegas, assim como Clara, justificando a vontade de estar ali cumprindo o ato de forma proveitosa. No mesmo tomo, a descrição da posição que o caixeiro é posto pelo seu amante, assemelha-se à fotografia anterior, cumprindo a ideia obscena de dar aos textos funções de leitura.

A cena de sexo se alonga com a presença e participação de Clara, que será parte desta relação ativamente. Enquanto Lulu se encontra de costas para Tibúrcio, ela se encontra de frente para o caixeiro, criando um trio que pratica o sexo simultaneamente. Para esta cena, o conto retorna à ideia de afetividade entre os atores sexuais, nos trazendo

que “[a]s respirações dos três tornaram-se rápidas, ofegantes e o corpo branco do Luluzinho desaparecia entre as coxas da crioula, comprimido pelo robusto Tibúrcio.” (BEDEU, 1913, p. XXXIX), concluindo que ambos se encontravam de forma prazerosa na ação sexual, que finaliza esta parte com “[o] Lulu, alagado de esperma, [que] desfalecera e soltava sem querer três peidos sonoros, até então comprimidos pela cabeça monstruosa do membro do Tibúrcio.” (BEDEU, 1913, p. 51), aproximando novamente a literatura pornográfica do chiste e do humor.

O conto finaliza com uma breve conclusão, afirmando que os três mantiveram seus encontros de forma a concretizar um laço afetivo, e se empenha em retirar Tibúrcio do local animalizado anteriormente, ao ressaltar suas características intelectuais que o fazem entrar para a política. Isso conclui a primeira descrição do personagem, afirmando a índole boa que o “crioulo” tinha. A relação afetiva dos três personagens imagetivamente construída no conto, sobre a qual o narrador se preocupa em afirmar que a vizinhança sabia do que ocorria entre eles, classificando como “sodomia desenfreada”, não traz um final feliz para o trio, pois Tibúrcio morre. No entanto, as honras ao amante são mantidas num enterro chamado de “luxo” para aquele “membro pujante”, e justifica a saída de Lulu da “sodomia” como seu amadurecimento. Muito rapidamente, o narrador, utilizando novamente do humor e dos conhecimentos externos à narrativa, afirma:

Lulu deixou a *sodomia*, montou negócio em outro subúrbio com os lucros que o patrão recém vindo da Europa, lhe abonou. Para isso a Clara muito *contribuiu*, pois o Lulu uma vez a surpreendeu por cima do patrão, *espetada no membro*. Retirou-se e fez que nada sabia. Afinal casou com a crioula e hoje é um negociante conceituado que espera um dia, se a monarquia em Portugal for restaurada, ser, ao menos, comendador da Viçosa ou visconde de *Sodoma*. (BEDEU, 1913, p. 52)

Por fim, o conto, com a intenção de achar uma moral para o leitor, conclui com a frase “é por que levar dentro sempre traz felicidade...” (BEDEU, 1913, p. 52), libertando os personagens de uma culpa ou julgamento moral, cumprindo seu papel pedagógico, mesmo que distorcido.

## **O amor e suas variações**

O livro *Variações de amor*, como demonstrado na introdução deste capítulo, prega uma ideia amplificada, ou “variada”, nas representações sexuais nos três contos. Há o intuito em produzir uma ideia de liberdade sexual, prezando o corpo e o prazer, sem

que haja um julgamento moral de seus personagens. Para além da homossexualidade encontrada em todas as narrativas, principalmente a feminina, já vista como apagada historicamente por diversos motivos, o foco está na apresentação de tipos sociais vistos comumente no cotidiano do começo do século XX, criando uma familiarização com o leitor que se sente aproximado desta ficção, fantasiando uma realidade possível. A jovem viúva que não pretende ter mais um homem como fonte de seu prazer, a costureira lésbica que se insinua para suas clientes, as primas que cultivam uma intimidade sexual, o marido farmacêutico que participa da aventura sexual da esposa, o caixeiro andrógino que é desejado por homens e mulheres, a negra voluptuosa que busca um relacionamento, e o negro que se sente traído e “se vinga” montando uma relação à três. São todas personagens verossímeis, que buscam em suas aventuras sexuais suprir seus desejos e encontrar modos positivos de vivenciar suas sexualidades. Neste sentido, a literatura obscena cumpre uma espécie de aparato pedagógico, no sentido de educar e entreter seus leitores através da produção de narrativas que se espelham na sociedade de seu tempo. Há, obviamente, por conta da temática de cunho pornográfico, um desvelamento da hipocrisia social, alimentada por um conjunto de regras e normas castradoras, quando o leitor é convidado a olhar, quase que por um buraco na fechadura, o que é possível acontecer na intimidade destes seres inventados. Neste sentido, esses personagens também estão à disposição de uma imaginação que não pretende domar seus corpos, sendo produtora do prazer que será decodificado pelo consumidor destas vidas criadas. Mais que entreter e ser tachada de frívola, é possível e importante olhar para esses contos e absorver ensinamentos e possibilidades sexuais.

**CAPÍTULO 03**  
***O MENINO DO GOUVEIA***  
**Capadócio, Bembém e o Gouveia**

Passando para a segunda categoria de objetos desta dissertação, contos comercializados em forma de fascículo, e não em livros, neste capítulo trataremos de *O menino do Gouveia*, de Capadócio Maluco, e daremos ênfase a dois aspectos fundamentais na criação de sua narrativa: a produção do imaginário do personagem Gouveia até a publicação do conto e a performance do menino Bembém enquanto produtor de sua sexualidade. Por se tratar do único objeto desta dissertação que teve uma reedição produzida e disponível datada de 2017, os trechos do conto estarão referenciados por esta edição.

### **O conto do Bembém**

Considerado, até então, o primeiro conto pornográfico homoerótico editado no Brasil<sup>18</sup>, em 1914, *a priori*, este texto é produzido e difundido pela revista *O Rio-nú*, publicação semanal de cunho erótico/obsceno que circulou entre os anos de 1898 e 1916<sup>19</sup>. Quanto à autoria, foi escrito e publicado sob pseudônimo de Capadócio Maluco, até os dias atuais não reconhecida sua real identidade, porém, como apresentado anteriormente, o autor circulou nas páginas do semanário entre os anos de 1905 e 1913 com uma coluna nominada “Capadoçagens”, tendo um total de 137 textos publicados. O assunto recorrente do autor era uma espécie de orientação em torno de dúvidas e confissões de supostos leitores que enviavam para a redação do jornal suas cartas sobre assuntos sexuais. Enquanto em algumas edições o autor apenas comentava, em forma de “ouvinte”, dividindo com o leitor da coluna a experiência quase voyeur sobre uma história, em outras ele criava interpretações e chacotas sobre o assunto, inserindo julgamentos diversos sobre quem enviasse seus depoimentos. É nítido que esse trânsito de “cartas do leitor” pode ser ficcional, visto que boa parte do material que circulava no jornal era fruto da imaginação de seus redatores, que se escondiam por detrás de codinomes, como o próprio autor.

---

<sup>18</sup> GREEN, James N. **Além do carnaval**. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: UNESP, 2000.

<sup>19</sup> A título de informação complementar, alguns artigos sobre *O Rio-nú* destrincham outros pontos do veículo, como sua equipe editorial, os contos obscenos publicados nele entre outros assuntos. Cf. COSTA, Johnatas dos Santos. Entre a norma e a transgressão: Uma história do jornal pornográfico *O Rio-nú* (1898-1916). *Aedos*, Porto Alegre, v. 13, n. 28, p. 439 – 479, outubro 2021; FRANA, Andrieli Paulo, *O Rio-nú e a pornografia na imprensa brasileira: o primeiro jornal pornográfico carioca (1898-1916)*. Disponível no link: <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/anais/ephis/assets/edicoes/2019/arquivos/17.pdf>

O conto faz parte de uma série intitulada “Contos rápidos” do semanário, editado por sua casa editora “Cupido & Comp.”, sendo este o 6º volume da coleção, em que os contos eram comercializados sob assinatura em forma de fascículos. *O menino do Gouveia* foi editado em 1 fascículo de 18 páginas, dividido em 4 breves capítulos, e conta com uma ilustração de uma cena sexual homoerótica retratando os personagens da trama.

O foco narrativo é construído de modo que se confunda o narrador com o autor da trama, Capadócio Maluco. Ele se encontra deitado na cama de sua *garçoniere* na companhia de O menino do Gouveia, ou seja, Bembém, que está prestes a lhe contar suas experiências sexuais. Na primeira parte, o menino descreve sobre sua vocação para a homossexualidade:

– Eu lhe conto. Eu tomo dentro por vocação: nasci para isso como outros nascem para músicos, militares, poetas ou até políticos. Parece que quando me estavam fazendo, minha mãe, no momento da estocada final, peidou-se, de modo que teve todos os gostos no cu e eu herdei também o fato de sentir todos os meus prazeres na bunda. (MALUCO, 2017, p. 27-28)

Na sequência desta introdução, Bembém mostra como sempre esteve apto à homossexualidade, distanciando-se dos rapazes da mesma idade que desejam ver mulheres nuas. Diz o menino: “Não sei porque era, eu sentia uma atração enorme para o instrumento de meus prazeres futuros” (MALUCO, 2017, p. 28), para tentar explicar a Capadócio seu desejo pelo “espetáculo de um caralho de homem” (MALUCO, 2017, p. 28). Seu desejo se dá pelos empregados de onde vive e é amplificado pelo fascínio que tem pelo tio, inventando diversas maneiras de vê-lo nu. Nessa primeira parte vai se dar a primeira cena sexual do conto: o tio e a tia de Bembém, na intimidade de seus aposentos, com o menino vendo o ato através de pequenos furos na parede. Note que, apesar do conto ser de temática homossexual e ter desde a introdução essa marca de uma narrativa obscena produzida a partir do encontro de um homem mais velho e um jovem rapaz, a primeira ocorrência de sexo descrita será heterossexual e, além disso, com uma cena de voyeurismo por parte do menino, que, ao se excitar, finaliza a narrativa em uma ação de masturbação com uma vela sendo utilizada como *dildo*, ou consolo, em seu ânus.

Distanciando-se dos clichês obscenos deste tipo de narrativa, o corpo homossexual não seguirá sendo descrito, como é o caso dos contos heterossexuais, em que fotograficamente o corpo de homens e mulheres são destrinchados a fim de produzir o imaginário dos personagens para o leitor. Ao contrário, em *O menino do Gouveia*, é dito apenas que o menino existe, que está deitado com seu amante-ouvinte e de suas

confissões aparecerá a descrição de sua tia, que Bembém faz a contragosto. A primeira descrição se dá através da narrativa do menino, que fala sobre a tia: “[o]s seios da moça, que eram alvíssimos, de bicos vermelhos, redondos e rijos como se ela ainda fosse cabaçuda” (MALUCO, 2017, p. 30), e continua com “[a]s pernas bem-feitas, as coxas grossas, torneadas e muito claras, a basta pentelhada castanho escuro e com quanta raiva o confesso – o seu traseiro, amplo, macio, gelatinoso.” Em que finaliza com: “Ah! Se eu tivesse um cu daqueles, era feliz!” (MALUCO, 2017, p. 31) Na mesma proporção, o pênis será sempre colocado em cena, seja como indicativo do autor/narrador, seja na descrição do tio e dos outros homens que Bembém confessa ter se relacionado sexualmente. Observamos que não há a descrição de outra parte do corpo masculino, apenas o pênis, desconectado de outros predicados possíveis para a narrativa obscena seguir criando suas imagens metonímicas.

Neste primeiro momento da narrativa, para demonstrar uma ação preliminar do ato sexual a ser observado, Bembém faz, igualando-se a um garoto-propaganda, a divulgação de outra coleção de *O Rio-nú*, assim como veremos o mesmo artifício no conto *A pulga*, como vemos no trecho a seguir:

Parece[,] porém, que o casal não tinha pressa nenhuma em se foder ou então ambos andavam fartos, pois meu tio, em camisa de meia, sem tirar as calças, sentou a ler um livrinho que depois eu soube ser da Coleção Amorosa do Rio Nu, enquanto minha tia, em mangas de camisa, principiou uma temível caçada a algumas pulgas teimosas. (MALUCO, 2017, p. 30)

Tal coleção circulou paralelamente à coleção de onde *O menino do Gouveia* faz parte. No entanto, seu formato era de histórias maiores, pequenos romances, que eram comercializados do mesmo modo que os “Contos rápidos”. Como vemos na imagem na figura 17, a coleção teve uma quantidade menor de títulos circulando no mesmo período de tempo.



Figura 17: Publicidade da Collecção amorosa veiculada em *O Rio-nú*, 30 de dezembro de 1916. Fonte: Hemeroteca Biblioteca Nacional

Tal coleção circulou a partir de 1910, teve cinco títulos publicados, uma tentativa de um sexto volume, que seria o segundo número, *A viúva alegre*, que é cancelado e substituído por *Noite de noivado*, e perdurará até o fim de *O Rio-nú*, assim como a coleção “Contos rápidos”, em 1916. Ponto importante a se ressaltar, ambas coleções tiveram grande circulação e comercialização, como se vê pelos títulos sendo propagandeados com a segunda e até terceira edição. Deste modo, o trânsito formado em um conto de uma coleção referenciar um romance de outra coleção, dialoga diretamente com um leitor fixo, que consome diversos produtos gráficos da casa editorial.

Retornando ao conto, determinado a realizar sua fantasia em ter relações sexuais com seu tio, o segundo capítulo trará a tentativa explícita do ato. Contudo, devido ao desagrado do tio, Bembém foge de casa, como narra no trecho: “[...] ou meu tio, naquele dia me enrabava, ou eu fugia de casa e dava o cu ao primeiro tipo que eu encontrasse e que mostrasse ser porrudo”. (MALUCO, 2017, p. 34). O terceiro capítulo narrará da saída do menino de casa até o encontro de seu primeiro parceiro sexual, nominado Gouveia. Significativa para a economia da narrativa, é dessa experiência que se dá o título do conto, *O menino do Gouveia*, assim como se refere diretamente ao imaginário do nome construído no jornal *O Rio-nú*, como demonstra Natália B. Peçanha em artigo sobre o periódico<sup>20</sup>, que veremos mais à frente. Desde a ingenuidade do princípio do encontro,

<sup>20</sup> PEÇANHA, Natália B. “Manual de todos os tons”: os modelos de *smarts* criados pelo jornal *O Rio-nú* para a formação de homens civilizados. *Revista Ártemis*, João Pessoa, vol. XIX, p. 109-118, janeiro-julho 2015.

até o encaminhamento para a *garçonnière* do homem mais velho, Bembém tomará o comando da narrativa, retirando de Capadócio Maluco o papel de único narrador. Esta ação se dá a partir da descrição cena a cena de como foi iniciado sexualmente por um homem experiente que lhe ensina os prazeres do corpo, montando mais um clichê. É importante frisar que este homem maduro tem por hábito se relacionar com outros rapazes, e isso é demonstrado pela sua destreza em tratar do assunto, enquanto o menino lhe confessa ser virgem. Após extensa descrição da primeira cena sexual homoerótica, que enfaticamente é uma cena de sexo oral, Gouveia traz um vinho para que eles brindem a esse momento, eternizando a defloração do menino. Bembém descreve: “O meu primeiro amante de velho somente tinha a experiência, pois possuía mais fogo que muito moço que anda por aí; eu, por meu lado, tinha mil comichões na bunda” (MALUCO, 2017, p. 43). Ele mostra, tanto para o narrador Capadócio Maluco, quanto para nós leitores, que seu parceiro sexual não tinha nele apenas o desejo de que ele fosse “pederasta passivo”, buscando seu pênis para a continuidade do ato sexual. Bembém alerta: “Uma decepção o esperava: minha pica mantinha-se como sempre estendida completamente, porém mole, flácida, molambenta” (MALUCO, 2017, p. 43). Na sequência, Gouveia indaga ao menino: “Bembém, você não tem tesão?”, tendo como resposta, “tenho muito até, mas na bunda, nas pregas do cu”. (MALUCO, 2017, p. 43-44). Esse diálogo será a introdução para a cena sexual mais importante do conto: o coito anal entre o menino e o Gouveia, anunciada desde o título da história. A naturalidade com que a cena é descrita deixa explícito o objetivo central da narrativa: o desejo sexual homoerótico. Não há nenhum pudor com a temática e muito menos invenções de uma narrativa higienizadora ou que trate o ato sexual como culpa ou erro. Pelo contrário, há o desejo de Bembém, protagonista da trama, sendo materializado. Para este clichê, ressaltamos que o objetivo desta qualidade de narrativa obscena é a obtenção do prazer, mesmo que descrito, e não o julgamento dos personagens. O quarto e último capítulo, o mais breve de todos, retoma à cena inicial de Capadócio e o menino deitados à cama. Ao ver que sua história retoma a excitação do narrador/autor, Bembém se posiciona de cócoras para ser “enrabado” por seu amante e durante o ato diz, finalizando o conto:

— Até hoje tenho fodido talvez uns quinhentos caralhos; porém não posso me lembrar da porra do meu tio sem sentir comichões na bunda!... (MALUCO, 2017, p. 46)

Originalmente, o conto, conforme foi comercializado em 1914 pelo periódico *O Rio-nú*, contava com uma ilustração do casal copulando, localizada entre o final do

segundo capítulo e a entrada do próximo, com uma legenda “...num movimento brusco chamou-me aos peitos”, citando o trecho contido na cena de sexo anal entre Gouveia e o menino, do capítulo III, conforme segue Figura 18:

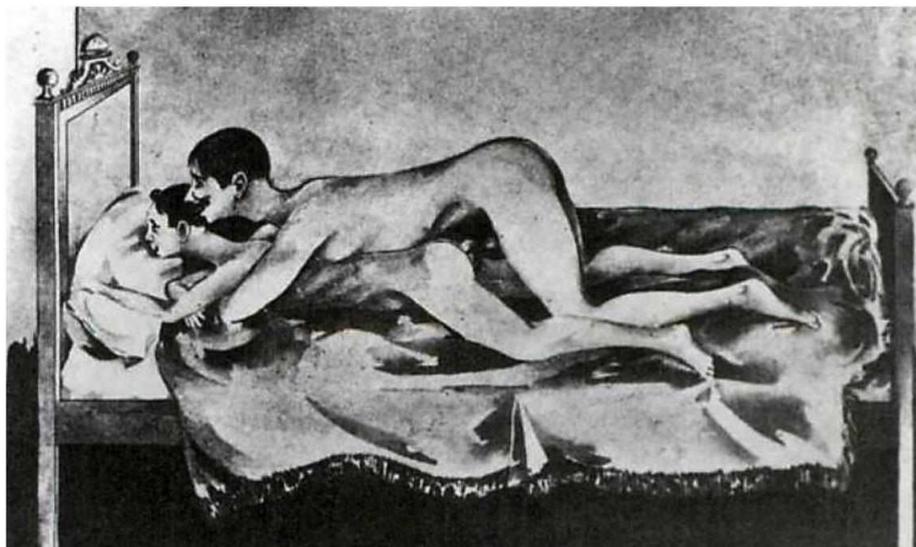


Figura 18: Ilustração sem autoria contida no conto *O menino do Gouveia*, de Capadocio Maluco, 1914.  
Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

A ilustração, que preza pela representação mais próxima da realidade, com seus traços e perspectivas bordejando o fotográfico, remonta à cena em que Bembem terá o pênis do Gouveia inserido em totalidade em seu ânus, após a tentativa frustrada detalhada nos parágrafos antecedentes. Vê-se a representação de ambos os personagens centrais da trama em ato sexual numa cama, marcados estilisticamente como um corpo juvenil e outro corpo maduro, consolidando a temática do conto, do encontro do homem mais velho, *Gouveia*, e seu objeto de desejo, *o menino*. É visível na gravura que ambos estão felizes, satisfeitos e no clima de gozo, como veremos na finalização do capítulo correspondente no trecho: “Foi tal a sensação de gozo que eu senti, que desmaiei.” (MALUCO, 2017, p. 45) Do mesmo modo, pode-se ver com nitidez o pênis do homem mais velho penetrando o jovem rapaz, numa composição que demonstra explicitamente o papel sexual de cada um dos personagens: o Gouveia, é o ativo da relação, enquanto Bembém, *o menino*, é o passivo. Se avançarmos nos detalhes do desenho, vemos que o menino se encontra de olhos fechados, ao contrário de seu amante, que mantém os olhos bem abertos. Levando em conta o último capítulo do conto, com o auxílio textual da última fala de Bembém, podemos pensar que a imagem também pode remeter à sua imaginação em ter relações sexuais com seu tio, desejo existente desde o começo da trama, corroborado pela sua frase transposta na citação acima. Seguindo esta vertente, podemos dar continuidade às ações dos personagens, analisando se o menino não busca

em todos os homens mais velhos a figura de seu tio, e, por esta razão, é representado de costas, não tendo acesso ao rosto de seu parceiro sexual. Deste modo, o conto e a imagem que o acompanha nos permitem pensar diversos desdobramentos da história, até mesmo por ele ser criado a partir de um imaginário anteriormente explorado no semanário *O Rio-nú*, como veremos mais adiante.

Importante ressaltar que, diferentemente das fotografias utilizadas na literatura obscena deste período, a ilustração permite uma contextualização explícita sobre um trecho a se retratar. Deste modo, também é permitido que se tenha uma representação lúdica, contrapondo o efeito fidedigno que a fotografia é capaz de construir. Vale esclarecer que as fotografias as quais tivemos acesso deste período histórico, representam apenas corpos cumprindo uma sexualidade heterossexual, assim sendo, muito provavelmente, pensar na produção fotográfica de uma cena de sexo homossexual parece ser impossível de se ver comercializado livremente. Isso não significa que não existam representações homoeróticas neste período, como veremos em vasto trabalho de Wilhelm von Gloeden, por exemplo, que ilustra a republicação do conto, de 2017. Deixa apenas explícito que do grupo de contos, imagens e sua circulação em *O Rio-nú*, o foco pictórico enfatiza a representação de corpos heteronormativos, o que chama atenção para a eleição da temática homossexual do conto em questão.

Deste modo, retornando ao conto, é possível identificar diversos elementos que se distanciam de narrativas de cunho sexual consideradas tradicionais, mesmo que obscenas, tanto para o período histórico do qual faz parte, quanto para os dias atuais. Primeiramente é uma narrativa homoerótica, mesmo sendo publicada por um veículo majoritariamente para heterossexuais. Há de se investigar o desejo de seus leitores numa trama produzida a partir do homoerotismo, se valendo da heteronormatividade da revista. Pode-se entender que o desejo sexual do leitor estaria voltado para a recepção da produção pornográfica, tratando da atividade do sexo como interesse primordial, não importando sua natureza, ou a homossexualidade masculina já estava inserida como fonte de prazer em tais leitores, a ponto da narrativa ser criada para a satisfação de homens interessados por “sexo entre semelhantes”, mesmo que sendo impossível identificar e classificar tais leitores como homossexuais, ou bissexuais, por ausência dessas marcas de orientação sexual para a época. Reitera-se que o conto era comercializado por assinatura, não estando o mesmo disponível em bancas de jornais ou livrarias, como era o caso da revista *O Rio-nú*, de onde se origina. Devido a este modo como foi distribuído, não há dados concretos do

número de exemplares vendidos, porém, em diversas edições da revista, é mantida a publicidade do título, classificada como grande sucesso, como se vê na Figura 19:

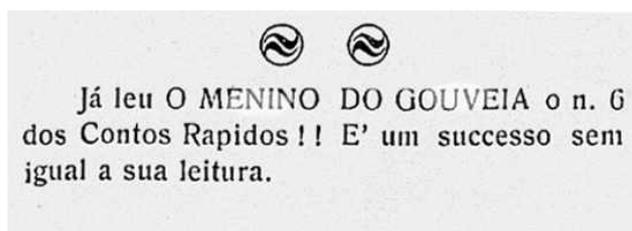


Figura 19: Publicidade de *O menino do Gouveia*, veiculada na *O Rio-nú*, 7 de fevereiro de 1914. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

O segundo ponto importante é a presença de um protagonista menor de idade, o Bembém, mesmo não se sabendo exatamente a idade dele. Para os padrões jurídicos da época, não teria como dizer que a obra trata de pedofilia, e como não relata nenhum tipo de abuso, essa hipótese é descartada para esta análise. Ainda neste ponto, chama a atenção que Bembém seja dono de sua fala, sem ser meramente objeto sexual de seus interlocutores, no caso, os *Gouveias*. Na construção do imaginário deste homem maduro, que veremos adiante, o alvo de seu desejo é sua presa, meninos ingênuos que caem nas garras do conquistador. Não é o que ocorre no conto, sendo o menino, apesar de “pederasta passivo”, o ativo da ação, ou seja, quem comanda a atividade sexual, inclusive exercendo na trama, em sua maior parte, a narração de sua própria história. Desde seu desejo para com o tio, passando pela sua primeira experiência sexual e finalizando na narrativa com o autor/narrador, Bembém sabe de seus atos e os faz conscientemente, perdendo, portanto, o estigma do “passivo abusado”.

### **O Gouveia imaginário**

Mesmo que no conto Bembém seja o protagonista e sua narrativa seja contada através do autor Capadócio Maluco, desde o título, a grande estrela é o Gouveia. Isso se dá pela construção gradativa deste homem maduro em busca de aventuras sexuais no periódico *O Rio-nú*. O personagem Gouveia aparece em forma de charges e caricaturas 8 anos antes da edição do conto, em 1906, sempre com conotação homoerótica, e continuará a aparecer posteriormente à publicação de *O menino do Gouveia*. No total, o “Gouveia” é visto, nos 18 anos em que a revista circulou, 529 vezes, entre textos, piadas, expressões, charges e publicidades, sendo todas de conotação homossexual.

Neste período, “Gouveia” foi utilizado como gíria para homens mais velhos que se interessavam por jovens rapazes afeminados, e há indícios de que o nome se dá por

motivo de uma matéria policial no jornal *O paiz*, datada um mês antes da primeira citação do “Gouveia” em *O Rio-nú*, em 18 de junho de 1906. Nessa matéria, conta-se que Manoel Gouveia, com a ajuda de dois comparsas, violenta sexualmente outro homem, descrito como “uma pessoa de bem”. No caso da notícia, a violência acontece com um homem adulto e a manchete traz em destaque a palavra “REVOLTANTE!”, em caixa alta. Sendo a nota policial descritiva, a ação é tachada como repugnante, sem citar especificamente o coito anal, mas o indicando, como se lê na Figura 20:

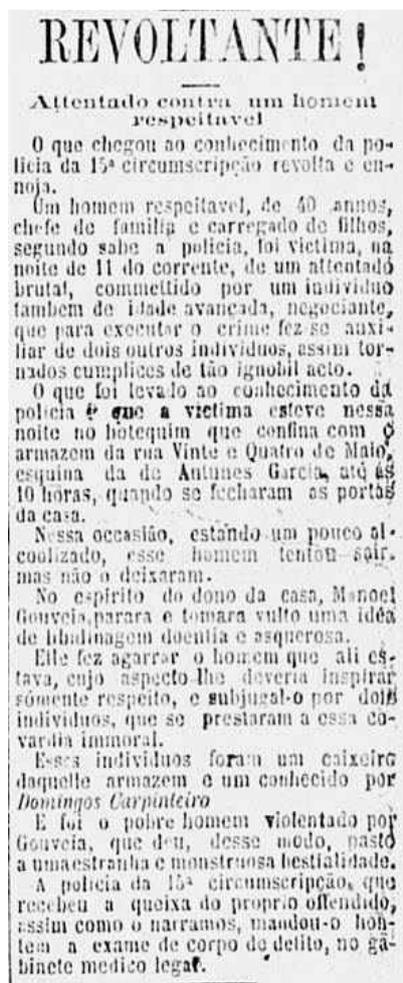


Figura 20: Reprodução do jornal *O paiz*, 18 de junho de 1906. Fonte: Hemeroteca Biblioteca Nacional

Transcrevemos um trecho da reportagem já com as alterações ortográficas necessárias: “No espírito do dono da casa, Manoel Gouveia [,] parara e tomara vulto uma ideia de libidinagem doentia e asquerosa. Ele fez agarrar o homem que estava, cujo aspecto lhe deveria inspirar somente respeito, e subjugá-lo por dois indivíduos, que se prestaram a essa covardia imoral.” Tal hipótese pode ser ampliada em artigo publicado por Walmir Costa, intitulado “O menino do Gouveia: a história real que inspirou o primeiro conto homoerótico brasileiro de 1914”.

Parece-nos que esse caso reverberou pela cidade do Rio de Janeiro no ano de 1906, pois a revista *O Rio-nú* tratará de fazer piada com a notícia estimulando um concurso de “glosa”, muito comum no semanário. As “glosas” eram pequenos textos que os leitores enviavam para a redação da revista seguindo um tema pré-estabelecido, comumente tirado de situações cotidianas que poderiam ter algum cunho sexual. Os leitores/escritores selecionados eram pagos pelos seus escritos quando editados, criando, deste modo, um estímulo para o recebimento de textos. Assim sendo, em 11 de julho de 1906, o “Gouveia” aparece pela primeira vez em forma de mote, como se lê a seguir na figura 21, para o Torneio de Julho:



Figura 21: Reprodução de *O Rio-nú*, 11 de julho de 1906. Fonte: Hemeroteca Biblioteca Nacional

Vê-se pela construção temática do torneio que o homem violentado é transformado em “menino”, categorizando que um homem adulto não pudesse ser estuprado. A mudança de homem para menino tem o intuito de diminuir o personagem vítima do abuso e, na mesma proporção, enaltecer seu violentador. Nessa diminuição, outros fatores corroboram para a entrada do Gouveia no semanário, como o fetiche pela juventude, a inferiorização da vítima e, de certo modo, a manutenção do estuprador na posição de domínio. O fato de inferiorizar a vítima, em forma de chiste, é o pontapé inicial para a criação do mito do Gouveia no contexto sexual, que será amplamente divulgado no semanário *O Rio-nú*.

É notório que a homossexualidade no começo do século XX, período histórico onde se encontra a publicação do conto, não era vista de forma igualitária entre os homens (ou mesmo mulheres), sendo a masculinidade do homossexual ativo preservada, não sendo o mesmo sequer considerado “homossexual” em muitos dos casos. Ao passivo dava-se o nome de “pederasta passivo”, ou, posteriormente, apenas homossexual, construindo a imagem de que a homossexualidade (ou homossexualismo, se seguirmos para a época em questão) é um defeito atribuído aos homens incapazes da manutenção da

heterossexualidade compulsória, e não necessariamente àqueles que fazem sexo com outros homens. Os homens, entre si, praticavam o sexo entre seus iguais, o que não corresponderia à prática da homossexualidade, como pode ser comprovado pela aparição e divulgação ampla do Gouveia na revista de cunho heterossexual, assim como ao “pederasta passivo” era proferido uma gama de xingamentos e piadas. Assim sendo, note que a glosa vencedora do concurso terá o título de “*O Gouveia*” e tais versos podem ser vistos na figura 22.

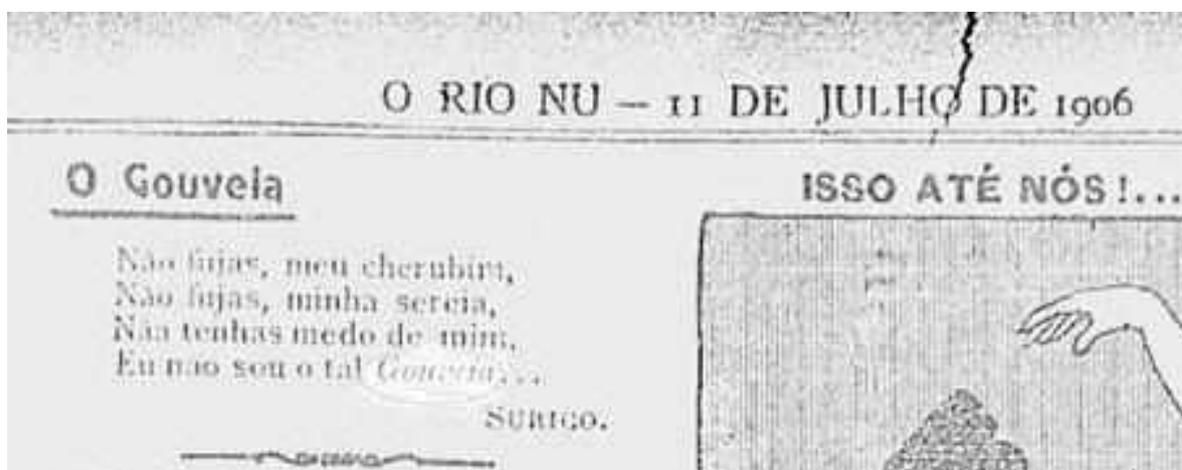


Figura 22: Reprodução de *O Rio-nú*, 11 de julho de 1906. Fonte: Hemeroteca Biblioteca Nacional

O texto é assinado por “Surigo” e, apesar da temática do concurso ter sido usada apenas como exemplo subentendido para a contraposição do personagem “Gouveia”, na mesma edição, *O Rio-nú* já conta com outro torneio de pequenas estrofes em versos, como no desafio inicial. A glosa vencedora carrega diversos elementos externos para a sua compreensão, desde a matéria jornalística que conota o “Gouveia” como um estuprador, até a menção à sua sexualidade, que no texto é contestada como heterossexual, visto que a “cantada” também se dirige a uma mulher, marcado pela inserção da “sereia” como receptora de tais palavras. Se analisarmos bem os versos, eles não carregam os elementos obscenos explícitos, comumente encontrados em outros textos do semanário. O autor escreve, quase como resposta, o oposto do que se espera de um texto pornográfico. Quando ele enfatiza “não fujas”, há a tentativa de se afastar do abusador “Gouveia” da matéria do jornal, e é continuada com “não tenhas medo de mim” criando uma atmosfera de segurança, inversamente proporcional à violência sofrida pela vítima do “Gouveia” original. Ao finalizar o poema com “Eu não sou o tal Gouveia”, o autor parte da premissa que exista um “Gouveia” contrário ao narrado na glosa, e só se sabe da existência deste outro a partir da matéria do jornal *O paiz*.

Posterior ao concurso, o Gouveia passa a fazer parte do jornal como forma de expressão, mantendo o tom coloquial do semanário. Como se vê na Figura 23, a imagem do Gouveia começa a ser transmutada para, além de estuprador homossexual, uma espécie de monstro, tal qual o “bicho-papão” ou “homem do saco”, como forma de alertar os perigos que um “Gouveia” pode trazer.

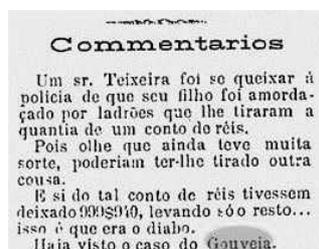
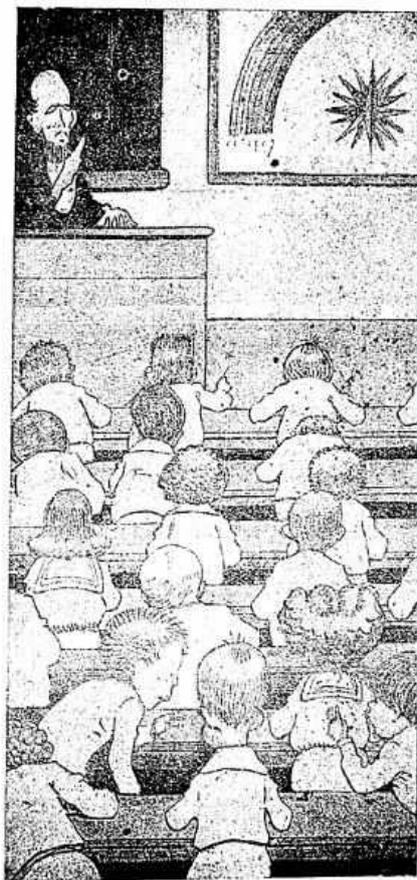


Figura 23: Reprodução de *O Rio-nú*, 18 de agosto de 1906. Fonte: Hemeroteca Biblioteca Nacional

Quando na coluna, disposta no semanário como o que chamamos em tempos atuais de “tijolinho”, correspondendo a notícias rápidas e trazendo em pequenos textos acontecimentos cotidianos, finaliza a tal queixa do Sr. Teixeira com o aviso: “Haja visto o caso do Gouveia”, ela está reafirmando que, além do termo “Gouveia” ter entrado no vocabulário satírico de *O Rio-nú*, este é feito de modo a preservar o aspecto de tarado e violentador sexual do personagem. O fato noticiado é de um roubo, com o filho do Sr. Teixeira amordaçado, e a nota alerta para a “sorte”, pois se tirasse “outra coisa” seria pior. Ou seja, há camadas de interpretação de duplo sentido, mesmo que implicitamente, alertando para um suposto estupro, que só pode ser compreensível se o leitor tiver como referência a notícia de jornal de onde se origina o “Gouveia”. A manutenção do termo no jornal, ou até mesmo a elevação da palavra para uma gíria ou expressão idiomática, faz com que o fato seja sempre lembrado, e, a partir da lembrança, possa ser utilizado também como conteúdo da mídia em questão.

Vê-se, por exemplo, mais uma entrada do “Gouveia” no jornal, pela primeira vez na produção de imagens, sendo esta uma charge com um texto de rodapé, como segue na figura 24:



Quanto não daria o Gouveia para estar onde está o leitor, por detrás de todos esses meninos?

Figura 24: *O Rio-nú*, 27 de outubro de 1906. Fonte: Hemeroteca Biblioteca Nacional

O texto diz: “Quanto não daria o Gouveia para estar onde está o leitor, por *detrax* de todos esses meninos?”. Na imagem vemos a representação de uma sala de aula, sendo o leitor/observador da charge colocado na posição do fundo da sala, tendo de frente as fileiras com as carteiras e os estudantes, por consequência, de costas, instituindo em nós leitores o papel de voyeur, ávidos por ter acesso a uma ação obscena por parte do imaginário Gouveia. Ao que tudo indica, inclusive em relação ao acesso à educação formal no começo do século XX, trata-se de uma escola exclusivamente para rapazes. Assim sendo, quando o leitor é indagado pela charge a responder à pergunta retórica de quanto o Gouveia daria para estar nessa posição de observador, temos, enquanto análise, a visão de um predador observando diversos meninos prontos para serem atacados. Esse tipo de construção narrativa, publicada três meses após a primeira aparição do termo, vai alimentando o imaginário sobre o Gouveia, transpassando o limite do semanário, criando um fluxo textual que envolve a matéria original, a chamada para a criação das glosas, transportando para a criação de um termo/gíria que desemboca na materialização do personagem sedento por sexo com meninos, ou uma espécie de monstro.

É visto também que tal imaginário cumpre a excitação por meninos, na mesma proporção que alerta para esta prática sexual, a pedofilia, ser proibida e precisar ser evitada de forma veemente. Como nos mostra Natália Peçanha, “[e]sses humoristas possuíam uma espécie de ‘missão’ civilizadora, mas também denunciadora de conflitos sociais” (PEÇANHA, 2015, p. 114), mostrando que neste período histórico havia uma preocupação especial com a infância, sendo as crianças tratadas como “futuro da nação”. Deste modo, *O Rio-nú* também produzia para o seu leitor fiel, majoritariamente o que pode ser identificado como “pai de família”, tais charges e textos no intuito de informação sobre o perigo que meninos(as) poderiam enfrentar na presença de um “predador”.

Há também o que podemos identificar como uma monstruosidade construída em torno do personagem Gouveia, que pode ser articulada com o que Michel Foucault conceitualiza como “Monstro moral”, conforme publicado em seu curso “Os anormais”, em 1975. Nesse estudo, o filósofo demonstra a existência de 3 categorias de monstros morais, que a princípio se constituem a partir do próprio humano e suas anomalias. São elas: o monstro, o incorrigível e o masturbador. (FOUCAULT, 2001, p. 75) Se tomarmos as camadas de construção do Gouveia, seu suposto apetite sexual, o fascínio por crianças criado a partir da diminuição do homem estuprado, transformado em “menino”, a predisposição ao ataque, vemos que há uma atribuição ao que não se pode corrigir, ao que não é aceito socialmente e pode ser explicitado como piada pública. Foucault utiliza como exemplo as aberrações exibidas em feiras populares até o século XIX como ponto de partida para a elucidação do termo. O *Gouveia*, com todos os seus atributos, é um modo, a partir da transposição de uma notícia policial para a pauta cotidiana jornalística, de criar um personagem monstruoso fictício que irá despertar nos leitores de *O Rio-nú* tanto a curiosidade sobre o homem maduro que deseja jovens rapazes, quanto o alerta para “esse tipo de homem” e a possibilidade da violência. Há uma flexão contínua entre rir deste monstro, inferiorizando-o constantemente tal qual um masturbador ou tarado, e provocar nos leitores a existência do “Gouveia” entre eles mesmos e seus pares. Isso é constatado pela continuidade do personagem que, agora, na figura 25, aparece como garoto-propaganda de água mineral.



Figura 25: Reprodução de *O Rio-nú*, 27 de novembro de 1907. Fonte: Hemeroteca Biblioteca Nacional

A charge, datada de novembro de 1907, um ano após a primeira aparição do Gouveia nas páginas de *O Rio-nú*, apresenta pela primeira vez ao leitor do jornal um “Gouveia” imageticamente construído, sem que ele esteja diluído como gíria em diversas colunas ou citado de modo camuflado em algum lugar, constituído como um “monstro” passível de aparecer. Na imagem, vê-se um homem com aspecto de maturidade, com poucos fios de cabelo, óculos, barriga proeminente e bem-vestido, com um terno completo. Essas informações nos indicam que, além de maduro, ele tem posses, caracterizado como um homem vaidoso o suficiente para se apresentar conforme a moda vigente. Deste modo, o “monstro” pode ser qualquer membro da sociedade carioca, o que generaliza a aptidão sexual por meninos, humanizando-o. O menino da charge, é denotado em roupas de marinheiro, muito comum à época, marcando ser uma criança de “boa família”. Há uma curiosidade no olhar do menino na mesma proporção que há uma malícia no gestual do homem mais velho. Enquanto a mão do homem acaricia o rosto do menino, este tem pequenos contornos em volta do corpo demonstrando que está “tremendo”. Não se vê expressão de medo em seu rosto, então entende-se que o tremor possa ser de excitação. No entanto, essa charge é parte de uma publicidade da água mineral *Vitalis*, grande patrocinadora da revista, presente em quase todas as edições, muitas vezes em destaque, como na primeira página. O diálogo que segue abaixo da gravura diz: “Bravo! Gosto muito dos meninos (ilegível)”. “Ué! O titio também é Gouveia?” Não há continuidade da ação, mas a água em questão era considerada um

produto de consumo de classes elevadas socialmente, visto o período histórico da publicação em que o Rio de Janeiro (assim como o Brasil) está passando por grandes mudanças sociais, se industrializando e disposto a se transformar em uma capital cosmopolita. Assim sendo, pensando no público-alvo da propaganda em questão, ela representa uma cena possível, e até mesmo muito disseminada, deste período: homens mais velhos, endinheirados, que consomem bens, como águas engarrafadas de valor elevado, e buscam meninos para aventuras sexuais. Deste modo, a imagem do predador e violentador é diluída, montando uma estética de uma homossexualidade recreativa. E é este “Gouveia” que será, posteriormente, divulgado massivamente nas páginas do semanário até a construção do conto *O menino do Gouveia*.

Vemos, então, que para a produção de um conto obscuro, fruto de uma publicação de mesmo teor, a revista *O Rio-nú*, essa mídia se dispõe da própria pauta que circulou em suas páginas para a tematização da trama a ser comercializada externamente. Antes disso, inclusive, a pauta foi construída a partir de uma notícia policial veiculada em outra mídia, o jornal *O paiz*. Deste modo, observamos que há um trânsito textual envolvendo mais de um suporte, assim como diversos estilos literários, que antecedem a publicação do conto, construindo um trajeto de oito anos do personagem central da história, criando, assim, um imaginário que fosse facilmente aceito pelo público.

A narrativa *O menino do Gouveia* encontra-se, portanto, imbricada em uma rede rica em exercícios intertextuais. Tiphaine Samoyault, em seu estudo *A intertextualidade*, recorre ao trabalho de Julia Kristeva, que por sua vez toma emprestado de Mikhail Bakhtin, a conceitualização de diálogos entre textos:

[...] o texto aparece então como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores. Não se trata, a partir daí, de determinar um intertexto qualquer, já que tudo se torna intertextual; trata-se antes de trabalhar sobre a carga dialógica das palavras e dos textos, os fragmentos de discursos que cada um deles introduz no diálogo. (SAMOYAULT, 2008, p. 18)

Deste modo, vemos que cada parcela de qualquer texto será responsável por uma parte do todo, e, desta maneira, criará um outro texto. Se selecionarmos cada texto citado e analisarmos o trânsito dele até a formação do próximo texto e, por consequência, a produção do conto *O menino do Gouveia*, veremos que a intertextualidade, ou, ainda, a intermedialidade, estará presente desde a matéria policial anterior à criação do *Gouveia*. Podendo a matéria em *O paiz* ser aqui tratada como prototexto, dá-se a origem ao assunto

e se aproveita do nome do agressor para lançar a ideia germinal. Partindo da aceitação do público, é levado ao leitor a possibilidade de produção de textos curtos obsceno-satíricos com a temática retirada da matéria, já editada, transformando o homem violentado em criança. Essa transformação está à disposição do imaginário coletivo da época, em que um *menino* se aproxima sexualmente a um corpo feminino/afeminado, podendo o *Gouveia* cumprir o papel de masculino/dominante. Essa trajetória do fato noticiado no jornal até a elaboração do conto, passando pelas aparições midiáticas no *O Rio-Nú*, demonstra que para a construção do personagem fictício há um embrião tratado como realidade que será editado para cumprir o anseio de seu público. Esse espaço entre notícia e conto é fundamental para a concepção de todo o imaginário em torno do *Gouveia*, impulsionando a venda da narrativa. Posteriormente, o personagem *Gouveia* começa a fazer parte das publicações, com aparições implícitas até produções imagéticas. Com a circulação estabelecida e disseminada, por fim, é criado e veiculado o que aqui se concebe como produto final, o conto *O menino do Gouveia*. Mesmo com algumas de suas características modificadas em alguns aspectos da matéria inicial, o *Gouveia* sobrevive por quase uma década no mesmo veículo, sendo resgatado após anos de apagamento, tendo sua única reedição em 2017 pela editora *O sexo da palavra*.

## **CAPÍTULO 04**

### ***A PULGA***

#### **A esposa e o empregado**

Terceiro e último objeto desta dissertação, *A pulga* é uma narrativa com apenas 15 páginas contendo uma fotografia. Assim como *O menino do Gouveia*, foi comercializada como fascículo pelo semanário *O Rio-nú*. Mesmo não tendo sua catalogação na Biblioteca Nacional com data definida, localizamos o ano de sua publicação, como já visto anteriormente, em 1914. Sua temática obscena gira em torno de uma personagem central, Dona Zizi, uma mulher casada, descrita como bonita e desejável, ativa sexualmente, que pretende fazer sexo com seu empregado recém-contratado, Ambrosio Minhoca, um homem negro e forte, descrito como uma pessoa extremamente burra. Ambrosio foi selecionado e contratado pelo esposo de Zizi, um capitão da marinha que, por conta de seu trabalho, se ausenta por diversos meses de sua casa e vê no empregado uma espécie de vigia para sua esposa, não permitindo que outros homens se aproximem dela, visto que ela é jovem e cortejada com certa frequência. Após uma apresentação rápida dos três personagens, salientando a beleza e o desejo sexual da mulher, admitindo que seu marido é um amante competente e dedicado à sua esposa, e o empregado tratado como um ignorante pedaço de carne forte e com o pênis destacado pelo seu tamanho avantajado, o clichê está posto para o leitor. É importante para este leitor identificar uma mulher ativamente sexual, um marido ausente (aqui destacado pelo trabalho que executa, e não por não desejar sua esposa) e o corpo sexualizado e objetificado do amante. Deste modo, o leitor já está previamente avisado do que se trata tal pornografia, aguçando o desejo pela narrativa a partir do desenrolar da ação destes personagens.

### **Os corpos amantes**

Desde os primeiros parágrafos que abrem o conto, como pode ser visto no trecho a seguir, a descrição do amante é importante para que o desejo pornográfico seja aguçado na narrativa.

*Alto como um varapau, musculoso e forte como um touro, dezoito anos de vida passada no clima sadio do sertão, faces vermelhas, braços grossos e um formidável nariz, prometedor de um picão desses que alcançam, consolam e atocham qualquer mulher por mais puta que seja. Eis em quatro penadas o retrato fiel do jovem Ambrosio Minhoca, que o marido de D. Zizi havia desencavado numa de suas viagens pelo Norte e que trouxera para casa na intenção de transformá-lo num valente cão de guarda durante as ausências constantes e longas que a sua profissão de capitão de navio o obrigava a fazer.*

Para complementar a figura de Ambrosio, só nos resta dizer que ele era *acanhado como uma donzela e burro como uma besta*. (D'AMOUR, 1914, p. 03, grifos nossos)

É visível que para a apresentação do maior ator sexual da narrativa, o personagem de Ambrosio seja mostrado com características animalizadas para demonstrar sua força e potência, como se vê no trecho “forte como um touro”, como uma pessoa digna de confiança em “valente como um cão de guarda”, e por último a caricatura da falta de inteligência em “burro como uma besta”. A descrição de seu órgão sexual de forma exagerada, “picão”, também demonstra a hipersexualização com a qual o personagem será tratado na narrativa, corroborando para a objetificação do mesmo. A animalização é comumente encontrada nas narrativas obscenas a fim de firmar um pacto com o leitor da utilização não racional do corpo pornografado. Deste modo, produzindo mais um clichê, é abandonada a razão do personagem, assim como o controle social, que estaria regendo os corpos educados e cumprindo as regras vigentes de uma sociedade higienizada, principalmente pela ação da igreja. Antonio Candido, em um artigo sobre o Naturalismo em *O cortiço*, ao analisar os personagens que são retratados como animais, salienta que o próprio homem animaliza o outro homem a fim de criar uma relação de poder, como podemos ver no trecho que segue:

Mas acima e além dessas reduções de “cientificismo” naturalista há uma redução maior, que as ultrapassa e atinge todos os personagens na sua humanidade, para lá do processo econômico: refiro-me ao substrato comum de animalidade, ou que melhor nome tenha. O branco, predatório ou avacalhado, sem meio termo; o mulato e o negro, desordenados, fatores de desequilíbrio [...] acentuado pelo gosto naturalista da visão fisiológica, a tendência a conceber a vida como soma das atividades do sexo e da nutrição, sem outras esferas significativas. (CANDIDO, 1991, p. 124)

Um corpo que abandona a racionalidade é um corpo animal que, por isso mesmo, responde apenas às características físicas e ao desejo incontrolável do animal irracional, seja da ordem fisiológica que for. O corpo animalizado é responsável pelas características de força e adestramento, assim como conduz o ato sexual sem julgamento moral, e os autores obscenos usam deste artifício como uma hipérbole do sexo para suas narrativas. Na mesma proporção, para que seja contínua a inferiorização do personagem masculino e ativo, já descrito como forte e potente, a fim de construir uma imagem da passividade necessária para o ataque de sua patroa – mote principal do conto –, ele também é descrito no feminino, pejorativamente: “acanhado como uma donzela”. Se faz importante este

equilíbrio do animalesco do tesão sexual com características afeminadas da timidez, pois não se almeja neste momento da narrativa o papel de monstro para Ambrosio, afinal ele será vítima da mulher que o deseja. O que inicialmente precisa ser tratado como animal também necessita de características que o humanizem, porém este papel se dá pelo toque feminino considerando que características assim são inferiores às do masculino.

A segunda personagem apresentada é Dona Zizi, e a narrativa vai salientar a descrição de uma jovem muito bonita e extremamente sensual, como vemos no próximo trecho, cumprindo o papel descritivo da narrativa obscena:

Quem reparasse nos seus *lábios carnudos e coralinos*, nos seus *olhos negros ornados naturalmente de um círculo bistro*, atestando a insônia das noites de paixão; no *colo pequeno*, porém *empinado e palpitante*, nas *ancas largas e gelatinosas*, nas *coxas grossas* e como que sempre agitadas, e, quem, enfim, cruzasse o olhar com o seu, *lânguido e voluptuoso*, diria sem errar que aí estava uma mulher nascida para os espasmos loucos do amor, para as vibrações doidas da lubricidade. (D'AMOUR, 1914, p. 04, grifos nossos)

Além do clichê ilustrativo que a literatura carrega para criar o imaginário dos personagens para o leitor, vale ressaltar que numa narrativa obscena que anuncia desde a capa a presença de fotografias, tal descrição minuciosa de ambos os personagens, que abre o conto, tem como objetivo central a excitação e a curiosidade do leitor desde o princípio. As informações sobre D. Zizi se iniciam com sua idade e sua mocidade, depois como um movimento de câmera, criando a imagem de um *close up* para cada parte de seu corpo, a mulher é criada para o imaginário do leitor sendo descrita do rosto às pernas. Tomando o leitor masculino como maior consumidor desta qualidade de narrativa, vê-se que Amrbosio é tratado como um animal potente e viril, enquanto D. Zizi tem olhos, lábios, colo, anca e coxa, sempre descritas como desejáveis e apetitosas. Ao tratar essa mulher descrita, é também criado uma espécie de *strip-tease* da personagem, que não precisa se prolongar em contos obscenos, mas é fundamental para a criação do imaginário pornográfico. Para a pornografia, a descrição do corpo é superior às descrições sentimentais ou mentais como temos demonstrado nesta dissertação a partir dos teóricos que nos servem de embasamento.

Por mais que tais narrativas obscenas não tenham sido abarcadas criticamente por nenhuma escola literária, se faz necessário aproximá-las ao Naturalismo brasileiro<sup>21</sup>,

---

<sup>21</sup> Ver SEREZA, Haroldo Ceravolo. **O naturalismo e o naturalismo no brasil**: questões de forma, classe, raça e gênero no romance brasileiro do século 19. São Paulo: Alameda, 2022.

principalmente pelo seu período histórico, mas também por utilizar algumas ferramentas encontradas em tal escola. Lúcia Castello Branco, em seu livro *Eros travestido*, nos mostra que a função descritiva, “[funciona] como deslocamento da situação ilícita, corresponde o prazer pela opulência, pela posse e pelo acúmulo de objetos”. Para a autora,

[p]arecem ser essas, portanto, as técnicas de que a arte realista lança mão para deixar falar o erotismo e combinar os prazeres à margem com a discrição requerida pela moral puritana. Silêncio ou desvio das manifestações ilícitas permitem que Eros se faça ouvir em tom socialmente aceito. Assim, além de obedecerem a normas de conduta de seu tempo, os escritores realistas acabavam por atingir, através da diluição do erotismo, efeitos de maior eficácia. (BRANCO, 1985, p. 38)

A pesquisadora se atém à presença de elementos eróticos na literatura que se deseja “científica” para justificar o uso da descrição visual dos personagens a fim de produzir a excitação do leitor dentro de uma narrativa que não se dispõe a tratar explicitamente das cenas sexuais como propósito central. O que não ocorre com a literatura obscena, onde essa regra se inverte, sendo o aspecto fotográfico da escrita o mote fundamental para a produção do texto. O “visualismo” identificado por Lúcia Castello Branco é tão importante para a obscenidade, que além da descrição escrita o artefato imagético se faz presente. No caso de *A pulga*, a própria fotografia que acompanha o conto terá essa função. Neste sentido, podemos pensar também que, visto que a literatura pornográfica produzida desde o século XVII (GOULEMOT, 1994) faz uso de descrições minuciosas, desde corpos, sensações, cenários, artefatos etc., o que entendemos pela escola Realista pode ter bebido na fonte da pornografia para a produção de suas ferramentas fundamentais, e, vice-versa, a literatura pornográfica do período (primeiras décadas do século XX) bebeu na fonte naturalista que matou a sede da literatura brasileira de fins do século XIX.

Antes do conto seguir para sua função central, ou seja, a produção das cenas de sexo, *A pulga* trará como informação ao leitor que o marido de D. Zizi, personagem sem nome e com as únicas funções de ser o responsável pela entrada de Ambrosio na trama e na defesa da sexualidade de D. Zizi, é um amante potente, competente e viril, “embora não fosse muito picudo, [...] jamais lhe faltara potência.” (D’AMOUR, 1914, p. 04) Este gancho está disposto a fim de referendar que a mulher da narrativa é também sexualmente ativa, colocando-a num lugar de igualdade com os homens. Na mesma proporção, é dado ao leitor uma espécie de competição entre os dois homens, comparando o tamanho do pênis de ambos, com o objetivo de aguçar no leitor como se dará a atividade sexual com

Ambrósio, retornando à descrição do “picão” dele. Do mesmo modo, a seguir será descrito que D. Zizi tem um temperamento feroso e se masturba com frequência, e isto é dado como fidelidade ao seu esposo, pois, estando ela gozando solitariamente, não estaria na busca de outro homem ou cedendo aos cortejos que recebe. Este aspecto da masturbação para o conto se faz nítido, pois D. Zizi, ao desejar seu empregado, não o faz como um ato adúltero, mas por ter sua sexualidade amplificada. Não interessa à narrativa que o Capitão esteja num local de traído, e sim que esta mulher tenha seu desejo atendido. O que demonstra que a história não estaria interessada no julgamento moral das atitudes das personagens como era de praxe dos romances naturalistas, de acordo com Lúcia Castello Branco (1985), interessados na pedagogia da burguesia brasileira.

Após a introdução dos personagens, uma última parte é dada ao leitor antes das investidas de D. Zizi: a visão dos patrões, cada um a seu modo, sobre o empregado Ambrosio Minhoca. Esta relação de poder é fundamental para que se compreenda a trama e o tempo em que ela é escrita, pois é a partir das interpretações do Capitão e de sua esposa que se desenrolarão as investidas sexuais, ponto fundamental da pornografia. Se para o Capitão, Ambrósio é “burro como uma porta”, “acanhado como uma menina”, D. Zizi conclui que o mesmo é “o macho de que ela carecia”. (D’AMOUR, 1914, p. 05) Esta diferenciação em tratar sobre o empregado se dá na criação de um imaginário para o leitor no qual o Capitão tem confiança no empregado, claramente fruto de uma visão escravocrata, na mesma proporção que sua esposa vê a oportunidade na realização de seu desejo.

### **Tesão da Zizi**

Dando continuidade à história, D. Zizi vai se insinuar para o empregado, primeiramente mostrando as pernas por debaixo do longo vestido. Ao ver que o empregado não reage, conforme sua intenção, há o retorno e a corroboração da falta de inteligência de Ambrosio. Mais uma tentativa é feita, agora com a chamada do empregado ao quarto da patroa, que se encontra com roupas íntimas (uma espécie de camisola que se utilizava por debaixo dos vestidos à época), e novamente D. Zizi se frustra com a incompletude da ação de Ambrosio em torno da intenção sexualizada. Deste modo, Dona Zizi, além de achar esse homem extremamente incapaz de entender os sinais eróticos que ela projeta, começa a acreditar que ele é infértil ou incapaz sexualmente, visto que ela, uma mulher desejável, deve ser cortejada pelo seu suposto amante, mais ainda quando se

oferece a ele. Para tentar descobrir se Ambrosio é incapaz, D. Zizi invade seu quarto pela madrugada para observar o empregado dormindo e conferir seu órgão sexual. Nesse momento a senhora percebe que o pênis do empregado é extremamente grande, e, fundamentalmente, ela conclui ser maior do que de seu marido, além do mesmo se encontrar excitado, concluindo a cena com uma ejaculação. Novamente o corpo sexualizado é descrito de modo animalizado, comparando sua força à de um jegue, por exemplo, assim como remetendo a imagens da natureza, como um jorro de uma cachoeira para denotar a ejaculação, sinais hiperbólicos muito utilizados na retórica pornográfica. Deste modo, o personagem se separa do leitor, que é um humano, *a priori*, para ser transformado em algo sobre-humano, com características que o posicionam como um ser apenas sexual, ou animal, abandonando a consciência e os aspectos sociais, inserido numa sociedade controlada. Segundo Candido, “[...] a animalização aparece como redução voluntária ao natural, ao elementar comum, que nivela o homem ao bicho, enquanto organismos sujeitos ambos às leis decorrentes de sua estrutura.” (CANDIDO, 1991, p. 124) Com isso, o leitor ganha ferramentas que o auxiliam a imaginar a sua excitação acima de uma descrição colada com a realidade na qual está inserido. Para além do clímax de uma narrativa tradicional, na pornografia é fundamental que o ambiente corriqueiro e cotidiano seja o pano de fundo das cenas, porém o ápice deve ser metaforicamente aumentado para, deste modo, despertar o desejo do leitor, e isto é feito frequentemente com as hipérboles do corpo sexualizado na narrativa.

Voltando à trama, D. Zizi se impressiona positivamente com o órgão sexual do empregado, tendo vontade, inclusive, de abusar fisicamente de Ambrosio, visto que ele está desacordado. Porém, ainda na objetificação do sujeito negro e conclusão da sua falta de inteligência, a patroa se retira do quarto com receio de que o empregado grite ou se assuste, acordando as outras funcionárias da casa que se encontram nos cômodos ao lado. Ao retornar ao seu aposento, ela se masturba pensando na cena recém vista e, deste modo, a primeira parte da narrativa se encerra, finalizando para o leitor a incompletude do desejo da protagonista, criando o gancho para a próxima parte.

### **Catando a pulga**

A segunda parte do conto se inicia com D. Zizi arquitetando um plano para conquistar seu empregado. Primeiramente ela precisa ocupar e despistar as empregadas de sua casa, pedindo que elas se encaminhem ao mercado para comprar ingredientes para

cozinhar. Para que seu plano dê certo e elas fiquem tempo suficiente fora da casa, a patroa faz um pedido incomum de querer comer pata de vaca, sabendo que seria demorado encontrar tal iguaria. Com sua casa agora livre das criadas, D. Zizi chama Ambrosio para que ele a ajude a encontrar e retirar de seu corpo uma pulga, que a fez dar um grito desesperador para convencer o empregado da urgência. Assim se dá o título do conto, com a utilização de um inseto minúsculo como artifício para a produção das cenas sexuais. É apresentado então mais um clichê, da própria retórica pornográfica. A ideia de que uma mulher casada, direita, não pode cantar um homem abertamente, mas precisa de subterfúgios para fazê-lo, ratifica o quanto a pornografia lida com os papéis estabelecidos, o que às vezes a faz autorizar a ordem vigente do *status quo*, ora produzindo efeitos dissonantes, o que os subverte. O conceito de se usar uma pulga como artifício pornográfico é bem antigo, primeiramente sob a mística do engano, por ser um inseto quase invisível, que remete ao circo de pulgas, não visto a olho nu, até ao ato da coceira que o bicho promove ao picar alguém. Inclusive, em trecho citado na página 97 desta dissertação, a personagem da tia do conto *O menino do Gouveia*, encontra-se às voltas com pulgas, descrito por Bembém como “uma caçada”, o que pode ser entendido pela personagem se masturbando. A coceira, que produz fricção, que se assemelha à masturbação, é comumente usada como metáfora para o ato sexual. A ação de se coçar estimula as terminações nervosas subcutâneas, produzindo a sensação de satisfação, o que se assemelha, ou atinge, o orgasmo.

Parte integrante do acervo do departamento de Obras Raras da BN, uma publicação sem data definida, mas considerada pertencente ao século XVII pela pesquisadora Ana Virgínia Pinheiro, “Dissertação política sobre o que seja apenas o espírito familiar das mulheres, pulgas” (livre tradução nossa a partir de título em latim<sup>22</sup>, ver figura 26), considerada uma obra “joco-séria”, traz uma ilustração em que mulheres e animais estão em uma casa retirando pulgas de suas roupas, de seus corpos e do mobiliário do ambiente, com ênfase em uma cama, como mostra a figura 27:

---

<sup>22</sup> No original: *Opizii Jocoserii Dossertatio politica De eo, quod juftum etf circa Spiritus familiares foeminarum, hoc est pulices.*

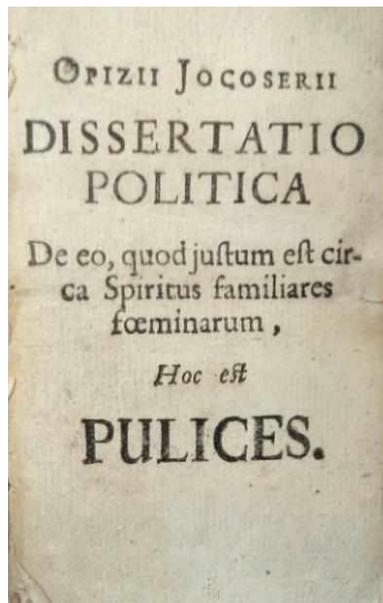


Figura 26: Capa do tratado sobre pulgas, séc XVII. Fonte: Departamento de Obras Raras da Biblioteca Nacional



Figura 27: Ilustração contida no livro *Dissertatio politica: de eo, quod justum est circa Spiritus familiares foeminarum, hoc est pulices*. Fonte: Departamento de Obras Raras da Biblioteca Nacional

Mesmo não tendo relação direta com a pornografia, a imagem reproduz várias mulheres, entre elas, uma mulher nua com pulgas em seu corpo enquanto uma suposta criada retira os insetos de sua cama, ao mesmo tempo em que outra procura o bicho por debaixo de sua saia, na região que pode ser entendida como seu sexo. Ainda na cena, é visto em primeiro plano um cachorro se coçando enquanto tem em sua boca seu próprio pênis ereto, num ato que se aproxima da autofelação, observado por duas senhoras sentadas à mesa que, enquanto fazem uma refeição, também aparentam desejo com a cena. Segundo Ana Virgínia Pinheiro, é comum encontrar narrativas pornográficas entre os séculos XVII e XVIII, primordialmente francesas, em que a presença de pulgas atçam os personagens a retirarem suas roupas, assim como se tocarem, assemelhando-se às preliminares sexuais. (PINHEIRO, 2022, p. XV-XVII) Acredita-se então que, baseado nessa recorrência em tratados e manuais de conduta deste período, o conto *A pulga* possa ter se inspirado para sua concepção no que pode ser considerado parte de um imaginário pornográfico anterior ao século XX, corroborando a ideia de que a literatura obscena se inspira em anedotários e expressões populares, clichês produzidos para respaldar o início de um ato sexual entre uma mulher de respeito e um homem sem razão, por exemplo. Do mesmo modo, há no registro de falência da livraria Laemmert, datado de 1906, a presença de diversos títulos que circularam no Brasil desde a última década do século XIX, e dentre os títulos, encontra-se um chamado *A pulga*, não podendo ser o conto aqui em questão, pela data de sua publicação ser 8 anos depois que o documento do inventário da livraria foi registrado (EL FAR, 2004, p. 334). Indícios nos levam a crer em um livro francês publicado entre os séculos XVII e XVIII chamado *A pulga*, mas não nos foi possível encontrar tal objeto.

Com uma construção narrativa feita em estágios, tal qual um cortejo, a cena de D. Zizi e Ambrosio em torno da busca da pulga é descrita com as partes do corpo da patroa sendo anunciadas pela mesma para que se procure tal inseto, supostamente indesejado. Ressaltamos que a primeira reação do empregado é da negativa, pois seu patrão o alertou para que ninguém chegasse perto ou cortejasse a patroa. Porém, e de modo persuasivo, D. Zizi obriga o empregado que faça o que ela está mandando, deixando explícita a relação de poder entre os dois. Após ceder às ordens da patroa, é descrito, cena a cena, o corpo da mulher sendo exposto e tocado, novamente se assemelhando a um *strip-tease*, clichê constante das narrativas obscenas, criando uma continuação à introdução do texto. Após os seios, barriga e vulva da patroa serem desnudados e acariciados pelo empregado, ela pede para que ele tire sua roupa, caso a pulga pule nele. Deste modo a patroa pode

também observar a excitação do empregado, o que a deixa com mais desejo em ser penetrada por ele.

*A pulga* é, dos produtos gráficos selecionados para esta dissertação, a narrativa que deixa mais evidente a forma de construção destes textos obscenos, partindo de uma imagem para a produção da escrita. Isso se torna latente pela qualidade da fotografia inserida num folheto de tão baixa qualidade gráfica, assim como a própria qualidade da produção imagética. Corroborando com o que nos informa Ana Virgínia Pinheiro, já apresentado anteriormente, era corriqueiro que fotografias pornográficas chegassem no Rio de Janeiro do fim do século XIX e princípio do século XX a fim de, por exemplo, ilustrar jornais e revistas, como é o caso da *O Rio-Nú*, trazendo a modernidade da criação de imagens “fidedignas” à realidade em contraposição às ilustrações e charges que iam, gradativamente, perdendo espaço no anseio de leitores cada vez mais exigentes. Como *A pulga* é um folheto produzido pela própria *O Rio-Nú*, sendo o fascículo posterior ao sucesso *O menino do Gouveia*, vê-se aí mais uma pista sobre o conto ser inspirado na fotografia que o ilustra, e não o inverso, a imagem produzida a fim de complementar o texto escrito.

Na figura 28, se vê em primeiro plano uma pessoa, compreendida como uma mulher pela sua vestimenta, em posição de quatro, com sua saia levantada, deixando para o leitor seu ânus em evidência, enquanto um homem dedilha e observa entre suas nádegas. Não é possível ver o rosto desta mulher, assim como não se pode identificar se ela está praticando sexo oral em seu parceiro, que está totalmente nu na produção fotográfica. No entanto, ambas as genitálias estão fora da cena, dando exatamente o destaque ao ânus da mulher, que acompanha no rodapé da cena um trecho do conto: “Cá pelo olho do cu não anda a pulga”.



Imagem 28: Fotografia sem autoria contida no conto *A pulga*. Acervo pessoal.

Um detalhe na imagem chama atenção, que está descrito na narrativa: o homem está com a língua para fora, como se fosse lamber o ânus de sua parceira sexual, cumprindo o papel degustativo dado ao sexo, “comendo e sorvendo” o corpo (ânus) da mulher. Apesar da imagem produzir uma posição de passividade do corpo feminino, que se encontra de quatro, faz-se importante ressaltar que tal gesto é produzido pela própria D. Zizi, corroborando seu papel de ativa sexual, induzindo Ambrosio a cumprir a busca da pulga em seu ânus. A legenda que ancora a fotografia, enfatiza também “o olho do cú (*sic*)”, centralizando o movimento da imagem para o ânus da mulher. Deste movimento, temos o *punctum* da fotografia (BARTHES, 1984) induzindo o leitor a adentrar ao ponto mais escuro da imagem, criando um misto de excitação, mistério e comicidade. A esta imagem, é possível criar um paralelo com a famosa pintura, novamente de Gustav Courbet, “A origem do mundo” (1866), identificada como figura 29, em que, em primeiro plano, a reprodução de uma vagina, cumprindo a estética realista, encara o leitor conduzindo o olhar para que se entre “nela”.



Figura 29: L'Origine du monde, Gustave Courbet, 1866, exposto no Musée d'Orsay, em Paris, França.  
Fonte: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/lorigine-du-monde-69330>

Chamada de “origem” pelo artista que a concebeu, a vagina da pintura tem acima de tudo um desejo de “começo”, “início” e “entrada”, cumprindo tanto um movimento visual para tal, como criando um jogo semântico para a concepção da vida, corroborada por “do mundo”, tratando o ventre feminino como uma espacialidade em que um humano (mundo) se principia (origem), remetendo à gravidez gerada através do sexo. Tal título, quase como uma legenda, tem por objetivo também amenizar a vagina representada graficamente como fonte de sexo para o prazer. O inverso vai ocorrer com a fotografia do conto, em que o ânus não produz vida, assim como, se buscarmos um referencial fisiológico do corpo, do ânus temos o “fim”, a produção material da “saída”. Deste modo, este ânus está disposto apenas ao prazer, com sua legenda sendo responsável por criar um chiste do desentendimento, “cá [...] não anda”. Assim como na pintura de Courbet, o corpo da mulher da fotografia está extirpado, não sendo importante para ambas as cenas que este corpo tenha outras partes, o que, metonimicamente, teremos como reprodução imagética de uma parte (ânus/vagina) produzindo sentido para o todo (mulher).

O trecho a seguir demonstra a necessidade da descrição da imagem por parte do narrador, ampliando sentido ao pictórico.

Pobre Ambrosio! Mal ele viu a bunda, a *linda e alva bunda* de Zizi, ficou a *tremar* e sem querer a *língua saía-lhe da boca* como que atraída por essa outra coisa que ele percebia ali perto e era *o palpitante cono* da moça. Ficou ali a olhar, *a babar-se e a tremar*. (D'AMOUR, 1914, p. 12, grifos nossos)

Marcando o corpo de Zizi como branco, sabendo-se que Ambrósio é negro, a bunda dela é colocada como destaque, fazendo o empregado ter sensações distintas pelo que via. Novamente a narrativa apresenta a diferenciação dos corpos, tratando “branco”

como “belo”. Se a língua saía de sua boca, no movimento de sentir o gosto desta mulher, seu objetivo é encontrar a vagina (cona) dela que era perceptível com a patroa na posição de quatro. Os movimentos animalizados indicados por “tremar” e “babar”, corroboram com a irracionalidade que a atividade sexual e a excitação produzem na ação de Ambrósio, que não pode controlar seus impulsos.

Como visto, é importante ressaltar que no conto é descrito um trajeto até que as cenas sexuais sejam realizadas de modo que o plano da mulher se concretize. O narrador cumpre novamente o papel de voyeur a fim de acompanhar o ato e ampliar e satisfazer seu desejo. Assim sendo, a partir da fotografia é construído um discurso que possa abarcar tanto a cena imagética da fotografia quanto as próximas cenas literárias que seguem. Os trechos em seguida continuam a ação, como podemos ver:

— Então, interrogou Zizi, a pulga?  
— Não a vejo.  
— É que desceu. Abre-me um pouco com as mãos as nádegas. Ai! Lá está ela a fazer-me *cócegas no cu*. Anda, rapaz!  
O Ambrosio, com as mãos trêmulas, afastou as bochechas da bunda de D. Zizi, espiou demoradamente e respondeu:  
— *Cá pelo olho do cu não anda a pulga!*  
— Não! Não está mais... passou para a frente. Salta para o tapete.  
Ambrosio Minhoca saltou para o chão, porém *mal se sustinha nas pernas tal a tremura* em que estava. D. Zizi atravessou-se no leito de modo a ficar com o cono junto à beira a as pernas caídas.  
— Ajoelha, Ambrosinho, e cata aqui entre os cabelos, no meio dos pentelhos. (D’AMOUR, 1914, p. 12, grifos nossos)

O trânsito entre a fotografia e o imaginário literário está posto a partir da utilização de um trecho do conto como legenda da foto. Deste modo, o leitor tem a confirmação que a imagem em questão faz parte da narrativa, pois a ferramenta imagética corrobora com o texto escrito. Para que seja mais convincente ao leitor, a narrativa constrói várias cenas, uma anterior à fotografia, outra com o trecho — utilizado como indicador de veracidade da trama —, e as posteriores a fim de dar continuidade ao conto. Note-se que, apesar da fotografia dar ênfase ao ânus da mulher, a cena rapidamente se desfaz para que a vagina da personagem volte a aparecer. Para a pornografia, é importante que as cenas sejam múltiplas e constantes, mostrando corpos inquietos em busca da satisfação de seu desejo animalesco pelo gozo. A velocidade na troca das posições sexuais ou no foco de alguma fração do corpo, cria uma ideia de constante movimentação dos personagens, aproximando cada vez mais o leitor da cena sexual. As “cócegas” descritas retomam a ideia das terminações nervosas sendo manipuladas, tal qual a coceira da pulga,

produzindo eufemismos para a excitação sexual. A mesma produção do tesão vai se dar com a irracionalidade causada pelos tremores das pernas. Deste modo faz-se uso da linguagem coloquial, que tem por objetivo central aproximar a narrativa da população, presente em descrições do corpo sendo estimulado e reagindo.

O conto dá continuidade à ação com D. Zizi recebendo sexo oral de seu empregado pela primeira vez, denunciando que era uma prática que ela tinha interesse e seu esposo, apesar de um amante elogiável, não pratica com ela. Para tal conquista, a personagem cria a intenção em seu amante na busca da pulga com a língua em sua vagina. Vale o destaque na aparição da língua na fotografia, sua rápida utilização na trama, construindo o ato de lambe como ação do desejo, tal qual a sensação gustativa em comer e sentir prazer com a comida, e também sua aproximação, enquanto mucosa, de um órgão sexual. Além de fállica, a língua, assim como a boca e os lábios, cria a dubiedade entre sentir o sabor como ferramenta de prazer e provocar prazer com o movimento muscular de todo o aparelho bucal. Desta cena, Dona Zizi remete à prática lida nas páginas da *O Rio-Nú*, criando um vínculo entre o fascículo e o semanário que o produz, quase como uma peça publicitária, assim como em *O menino do Gouveia*, como vemos no trecho a seguir:

Enquanto o rapaz, com a respiração ofegante e os dedos a tremer, percorria a sedosa pentelhada da capitã, esta a brincar com os biquinhos rubros dos seios ante-gozava as delícias das fodas que preparava levando o Ambrosio aos paroxismos da concupiscência.

— Ui! Ambrosio! A maldita entrou.

— Onde, patroa?

— Dentro!... dentro do meu cono... Ai! Que comichão! Arreganha-o com os dedos e vê se a pegas...

— Mas patroa, eu só tenho duas mãos!

— Pois é isso: uma na borda direita, outra na esquerda e a pulga apanhas com a língua.

O nosso homem, que já estava maluco, principiou a fazer um bom minette em D. Zizi, que há muito tempo desejava tal prazer que vira descrito num romance do Rio Nu, e jamais se atrevera a pedi-lo ao marido. (D'AMOUR, 1914, p. 12-13, grifos nossos)

Para que se justifique o sexo oral é necessário que o empregado seja instruído pela patroa, pois se Ambrosio justifica a incapacidade de procurar a pulga por ter apenas duas mãos para que possa abrir a vagina de D. Zizi, mantê-la aberta e pegar a pulga, ela cria o terceiro membro fállico para a ação, o que retoma a foto. Por conta do sexo oral estar envolto na utilização da boca/língua no órgão sexual do(a) parceiro(a), se faz importante ressaltar que o pênis, a vagina e, conseqüentemente, o ânus, sempre estão atrelados à sujeira, a uma região do corpo das secreções, dos cheiros fortes, da higiene dificultada,

ainda mais no período em que o conto é produzido. Deste modo, a prática é considerada proibida para o sexo matrimonial, ou, minimamente, vista como algo a se evitar, como vemos no trecho acima. Na mesma proporção, o desejo da realização da prática oral se faz a partir da referência ao jornal que edita o conto, que em outra coleção, intitulada “Coleção amorosa”, publica uma história chamada “Madame Minet” (1912), em que a personagem principal, “uma *virtuosa senhora*, que tinha por costume fazer todas as concessões aos homens que a requestavam, não lhes permitindo, porém, que chegassem a *gosar (sic)* o seu amor sem lhe ministrarem o indispensável *aperitivo*”, conforme se vê na imagem a seguir, figura 30:



Figura 30: Publicidade de lançamento do conto “Madame Minet” da Coleção Amorosa da *O Rio-nu*, 21 de agosto de 1912. Fonte: Hemeroteca Biblioteca Nacional

Como dito anteriormente, “*minettes*” era um termo comumente utilizado para se referir ao sexo oral feminino, tendo a partir da etimologia francesa o significado de gatinha, comparando a forma da vagina à face da felina. Na propaganda acima, temos, além do nome da personagem-título relacionado diretamente à “minete”, uma rápida descrição do conto, que mostra que a prática sexual preferida de Madame Minet é a de gozar a partir de seus parceiros “ministrando” um “aperitivo”, construindo uma metáfora para “praticar sexo oral”, visto que “aperitivo” está relacionado diretamente à degustação de licores, vinhos e bebidas curtas, antes das refeições. Assim sendo, a degustação está para o sexo oral, assim como a refeição está para a prática do sexo genital. A Madame do conto, pede a seus amantes o ato de server seu sexo.

Para a conclusão da atividade sexual criada por D. Zizi, é importante para a narrativa consagrar o leitor com a cena de sexo completa. E para tal, segue o trecho:

Ela balbuciou, com o corpo tomado de forte agitação:

– Para, Ambrósio... A pulga entrou mais para o fundo... trepa em cima de mim e... persegue-a com o teu avantajado picão...

Semelhante ao *touro* que se solta sobre a novilha, o Ambrósio Minhoca afastou mais as coxas de D. Zizi e de uma só investida fez sumir a enormíssima porra no cono da moça, que soltou um grito de dor.

O jato de esperma, porém, não se fez esperar, amenizando o sofrimento, e D. Zizi não teria absolutamente gozado se a natureza privilegiada do Ambrósio não o tivesse preparado para a segunda foda sem tirar fora, em que os dois desmaiaram no auge do prazer. (D'AMOUR, 1914, p. 13, grifos nossos)

Muito mais econômica nas descrições que toda a excitação pré-penetração, o trecho enfatiza o gozo, assim como o tamanho do falo de Ambrosio, que desenrola para mais de uma ação sexual. Porém, importante ressaltar, o empregado que antes era descrito como “burro”, agora é enaltecido como “touro”, mantendo a animalização deste, mas criando uma escala de evolução, graças à sua performance. Contribuindo para a finalização do conto, o papel de “burro” desempenhado por ele será desmitificado no diálogo final entre os dois.

Quando o Ambrósio saía do aposento, D. Zizi entre beijos dizia:

– Safa! Você custou a entender que eu queria que me fodesse!

– Lá isso de fodê-la há muito tempo eu fazia, mas era em seco.

– Em seco?!

– Sim! Então pensa que quando me mostrava as pernas e as maminhas, eu não lhe cascava algumas punhetas em intenção?!...

– Quanto esperma perdido à toa!...

Se você não fosse tão burro, nós poderíamos ter começado as nossas fodengas há mais tempo e não havia necessidade de dar que fazer à irmã da canhota!

– Que quer a senhora? Se o capitão me trouxe para aqui para eu não deixar que a fodessem, como é que eu ia fodê-la se a senhora não me obrigasse a isso?

– Tens razão, Ambrósio. Eu é que devia desde o princípio ter-te aberto as pernas, em vez de andar a provocar-te a tesão e obrigar-te a tocar punhetas em minha intenção.

O Ambrósio, que ainda se sentia com forças de dar mais algumas caralhadas, perguntou:

– E a pulga, patroa?...

– Com certeza foi tocada para os ovários pela tua formidável porra...

– Quem sabe se ela não tomou a direção do cuzinho da patroa?...

– E se assim sucedesse?

– Seria conveniente escorá-la na saída...

– Tenho receio que o teu caralhão me arrebe as pregas...

– Qual o que, patroa!... Com um bocadinho de cuspe e jeito vai-se ao cu de qualquer sujeito...

– Enfim, experimentemos... Mas devagarinho...

A mulher do capitão pôs-se de quatro pés e ofereceu o seu mimoso orifício anal ao avantajado caralho do Ambrósio. (D'AMOUR, 1914, p. 13-14)

O personagem mantido como inferior intelectualmente, no fim prova que provia de uma esperteza extremamente necessária para a sobrevivência na relação de poder a que era imposto. A sábia patroa esperava que sua superioridade perante o empregado fosse mantida no âmbito do domínio mental, mas o revés produzido pela narrativa cria um jogo de poder equilibrado agora pela compreensão das intenções de ambos os personagens. Ademais, produzindo a cena prometida desde a fotografia em que o ânus se faz presente em destaque, a cena de sexo anal é entregue ao leitor, que tem em sua finalização a promessa deste casal mantendo a prática regularmente. Demonstrando os detalhes fisiológicos que tal prática ocasiona, o narrador ainda nos apresenta que o personagem “[e]xaminou-a minuciosamente, limpando com uma toalha os laivos de merda que lhe enfeitavam a cabeça”, tratando de informar o tamanho avantajado de seu pênis, e pergunta à D. Zizi se a pulga finalmente saiu, que ela responde: “[n]ão faz mal. Amanhã tornaremos a procurá-la...” (D’AMOUR, 1914, p. 15), denunciando ao leitor uma relação que será mantida entre os amantes patroa e empregado.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

### **Saindo do *Inferno***

Nesta pesquisa, criamos um movimento imagético de se pensar as textualidades do *Inferno*, começando como uma grande fotografia, para nos ater nos objetos como reta final das análises. Iniciamos com um levantamento sobre a história da Biblioteca Nacional, escorada desde a chegada da Família Real Portuguesa em terras brasileiras como marco inicial das grandes transformações que o país estava prestes a iniciar, ainda no século XIX, até a conquista de sua sede, já no início do século XX; esse levantamento histórico se fez objetivamente para trazer o leitor para o local de observação deste Rio de Janeiro que se imaginou molde para a cultura nacional, quiçá latino-americana, tanto do lado monumental quanto da máquina higienizadora que ainda nos persegue. Para tal, pensando primordialmente no objeto livro como fio condutor, colocamos em perspectiva a editoração no Brasil a partir do imaginário da literatura popular e pornográfica, refletindo sobre seu espaço na crítica e no desenvolvimento tecnológico de uma sociedade que se via empenhada na realização de suas escolas literárias.

Adentrando nesse espaço, delimitamos o que se entende por *Inferno*, focado no trabalho desenvolvido por Ana Virgínia Pinheiro, pois sem ela muito provavelmente nem teríamos acesso a esse tipo de documentação. Mesmo que pensando concomitantemente com outras coleções, o foco foi levantar as peças do nosso acervo de modo a demonstrar uma quantidade significativa de obras que merecem ser desveladas e criticadas a fim de reconstruir espaços memorialísticos de nossa história. Obviamente, numa dissertação de mestrado, visto seu tempo de duração e a experiência na área de pesquisa, não foi possível mergulhar em todas as obras levantadas. No entanto, depois que se passa da porta do *Inferno*, não se quer voltar mais. E, de suma importância, se mostrando parte fundamental da arqueologia possível nas instalações da BN, com ênfase no departamento de Obras Raras, tal pesquisa só pôde ser possível com as visitas locais ao acervo, visto que boa parte do material não se encontra digitalizado, o que demonstra um ineditismo na formulação desses *corpora*. Sem a luta constante de bravos bibliotecários que prestam um serviço essencial à nação, não seria viável produzir tal trabalho.

Enfrentando diversas dificuldades, principalmente no âmbito político que o país passou nos últimos quatro anos, agravados por uma pandemia mundial, o espaço virtual foi primordial no cotejamento de ideias, tendo a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional como ferramenta de grande valor para as reflexões e compreensão de um Brasil da virada dos séculos XIX para XX.

Ao trazer os objetos para o local das análises, dois passos foram importantes para se manter fiel à ideia das textualidades: primeiro a manutenção de uma distância temporal

para refletir sobre tais histórias, e, segundo, o levantamento e análise de clichês literários para a uma melhor percepção do material selecionado. A distância se dá para se posicionar num grau de reflexão sobre a época em que tais narrativas foram produzidas, não cabendo ao pesquisador do século XXI exigir dos objetos discussões em torno da sexualidade humana contemporânea, embora em alguns momentos o olhar anacrônico insurja, e isso não é um “pecado”, já que é impossível nos despir de nosso tempo. No mesmo movimento, é preciso também se reconhecer resgatando tais obras e possibilitando que as mesmas possam e devam fazer parte deste tempo que estamos. Esse equilíbrio é fundamental para poder escavar camadas de texto e refletir sobre as possibilidades que a história pertencente ao seu período de concepção nos traz como perguntas para os dias atuais. Enquanto clichês, parte substancial da elaboração desta dissertação, se faz necessário abandonar algumas ideias para a entrada de outras que possam criar novos olhares sobre algo tão banalizado em nossa realidade: o sexo. Ao reprogramar a vista, contemplando leituras reeditadas, nos debruçamos em possibilidades outras, algo tão importante para um texto crítico.

Assim sendo, a partir desta pesquisa, pode-se observar que a literatura classificada como obscenidade, tem um histórico de perseguição, apagamento e julgamento moral, mas também de afirmação e vivacidade nunca dantes experimentada em nossas letras. Na mesma proporção, nos parece, afinal, que tais narrativas se fazem das mais antigas na História da humanidade e, talvez, as que se mantêm mais lineares durante este tempo. Ultrapassando períodos diversos, sobrevivendo a sociedades múltiplas e, acima de tudo, não desaparecendo por completo, mesmo colocadas abaixo dos movimentos literários que induziram e criaram estéticas de escrita a fim de “salvar” a literatura, a pornografia, genericamente, continua entre nós, para o bem e para o mal.

Se pensarmos sob a ótica da perseguição, veremos que, tanto na formulação das coleções que aqui levantamos, além do *Inferno* da BN, no qual focamos esse trabalho, o movimento de salvaguarda criado em todas as bibliotecas foi um resultado de algumas tentativas de perseguir a literatura classificada como pornográfica e obscena. Neste sentido, só pudemos ter acesso a essas narrativas pela perseguição e, conseqüentemente, a retirada de cena destes livros. Vê-se então que, mesmo nos ancorando numa ação negativa, é através dela que se formam tais acervos. Quanto ao apagamento, se focarmos nos acervos trancafiados em tempos atrás, a retirada de cena dessas histórias se deu momentaneamente, pois hoje estão em sua grande maioria dispostas e expostas à consulta após longo período de exclusão. Há que se lamentar a pouca pesquisa desses acervos,

fruto muitas vezes do preconceito próprio à crítica literária que continua, infelizmente, a trabalhar com conceito de literatura cristalizado banindo de seus estudos texto considerados marginais. Porém, não podemos perder de vista os objetos que foram eliminados completamente, seja por destruição material das obras, seja por ausência de pesquisas, em sua grande parte arqueológicas, para encontrar “novos textos velhos”. Assim como passamos por essas páginas alertando para o risco que o apagamento causa para a literatura, excluindo peças na formação de um contexto amplificado da produção da palavra escrita, desembocando numa superfície literária na qual o objeto canonizado pela crítica é destacado em relação aos livros e autores rejeitados, vemos que, mesmo se modificando e amplificando, a pesquisa ainda é parte substancial para o reaparecimento de narrativas descartadas, primordialmente por temáticas consideradas “erradas”. E neste sentido, ao permanecer nesta qualificação, corroboramos para a inexistência de um fluxo de textos de diversas naturezas.

Enquanto julgamento moral, podemos dizer que ainda se perpetuará uma prática envergonhada, escondida e discriminatória em torno da pornografia pois, se não conseguimos a manutenção de uma sociedade livre, na mesma proporção que o obscurantismo e a religiosidade ainda imperam num movimento contrário à liberdade ao redor do mundo, o espaço da camuflagem e do secreto que envolve a pornografia está cada vez mais sólido e irredutível. Deste modo, mesmo quando apresentamos em congressos sobre a temática, ou enviamos artigos para revistas, dentre outras coisas, vemos que o fator da comicidade atrelado ao obsceno, permanece até entre os pares acadêmicos.

Levantados tais fatores, podemos classificar que a obscenidade permanece em grande parte ainda reclusa a “*Infernos*”, alguns aptos a serem visitados, outros excluídos em sua totalidade da sociedade em que estamos inseridos, mesmo em 2022. Percebemos que esta motivação acarreta diversos desdobramentos da ordem da coletividade, como, por exemplo, perceber que corpos lésbicos são desconsiderados por grande parte da crítica, por existirem apenas como produção de prazer masculino. Ou, por exemplo, desconsiderar a sexualidade de um trio de amantes, por nem se imaginar a possibilidade da bissexualidade. Na mesma proporção, a única (e primeira, até então) narrativa homoerótica a salientar a sexualidade de um menor de idade, justificado por um desvio da ausência de um corpo totalmente formado, para ser produzida inspirou-se por um acontecimento atrelado a um estupro e abuso, numa narrativa que tende para o humor. Obviamente, talvez o destaque primordial, é perceber o papel desempenhado na

construção da sexualidade feminina, à disposição da escrita feita por homens para a produção de corpos impossíveis de se alcançar. E se refletirmos que tais narrativas, mesmo silenciadas e não criticadas por pelo menos um século, obtiveram sucesso de venda em seu tempo, estamos também criando um imaginário para alguns clichês sexuais nacionais que ultrapassam o limite da literatura e da ficção, e adentram na construção do “sexo nacional”.

Perceber a importância da crítica deste conjunto de textos obscenos, assim como a circulação e produção de discussão urgente sobre os corpos sexuais, foi o grande propósito desta pesquisa, que, através da crítica literária e desmembramento do texto, abarcado por teorias e estudo anteriores, abre um novo olhar sobre a pornografia.

Deste modo, encerramos o que podemos classificar como um capítulo sobre o assunto, visto que muito mais está por ser desvendado na seara dos corpos e suas inúmeras possibilidades de produção de sexo, prazer e gozo. Para além dos limites da imaginação pornográfica, esse velho conhecido “sexo” ainda tem muito a dizer.

## Referências

- ABREU, Nuno Cesar. **O olhar pornô**: A representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas: Mercado de letras, 1996.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. 4. ed. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.
- BEDEU, Zé. **Variações de amor**. Rio de Janeiro: ed. Bibliotheca de Cuspidos, 1913.
- BIBLIOTECA NACIONAL. 2022c. Disponível em [bn.gov.br](http://bn.gov.br)
- BOTELHO, Abel. **O barão de Lavos**: patologia social 1898. Uberlândia: O sexo da palavra, 2020.
- BORGES, Jorge Luis. O poema dos dons. In: **Obras completas**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Globo, 2000. v. 2. p. 207-208.
- BRANCO, Lúcia Castello. **O que é erotismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BRANCO, Lúcia Castello. **Eros travestido**: um estudo do erotismo no relativismo burguês brasileiro. Belo Horizonte: UFMG, 1985.
- BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil – 1900**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1956.
- CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. **Novos estudos**, São Paulo, n. 30, p. 111-129, julho 1991.
- COSTA, Johnatas dos Santos. Entre a norma e a transgressão: Uma história do jornal pornográfico O Rio-nú (1898-1916). **Aedos**, Porto Alegre, v. 13, n. 28, p. 439 – 479, outubro 2021. <https://doi.org/10.23925/2176-2767.2020v69p419-457>
- COSTA, Waldir. O menino do Gouveia: a história real que inspirou o primeiro conto homoerótico brasileiro de 1914. **Projeto história**, São Paulo, v. 69, p. 419-457, setembro, dezembro, 2020
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução: Vera da Costa e Silva. 27ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- CLICHÊ. In: **Dicionário Michaelis**. <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/clich%C3%AA/> acessado em 16.10.22 às 13 h
- D'AMOUR, Lucio. **A pulga**. Rio de Janeiro: edições Ilha de Vênus, 1914.

DARNTON, Robert. Inferno da Biblioteca Nacional de Paris. **Folha de São Paulo**. São Paulo, domingo, 9 de julho de 1995. Acessado em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/7/09/mais!/6.html?fbclid=IwAR17gdLZOGGjPSIFPB7CJJRDrP1k5EihdzO4eSFB68SKlzyz9FpFDJOUo9Y>, 28 de agosto de 2020, às 9h24min.

DARNTON, Robert. Sexo dá o que pensar. **Arte pensamento**. IMS: São Paulo, 1996. Acessado em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/sexo-da-o-que-pensar/>, 19 de abril de 2022, às 17h10min.

DARNTON, Robert. **Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998.

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

FARIA, Breno Marques Ribeiro de. As primeiras imagens do rei. **Revista de História da Arte e. Arqueologia**, n. 22, p. 37-51, jul/set 2014.

FOGO. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução: Vera da Costa e Silva. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015. p. 440-p. 443.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GONÇALVES, Renato. **Eros pornografado: homoerotismo masculino e pornografia amadora**. Uberlândia: O sexo da palavra, 2022

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

GREEN, James N. **Além do carnaval**. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: UNESP, 2000.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

INFERNO. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução: Vera da Costa e Silva. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015. p. 505 - p. 506.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad, Bernardo Leitão. 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. **Os Pensadores Originários**; tradução dos fragmentos de Heráclito, pág. 59-93; Editora Vozes, 2ª edição, 1993, RJ

LEITE JÚNIOR, **Das maravilhas e prodígios sexuais**: a pornografia “bizarra” como entretenimento. São Paulo: Annablume, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MALUCO, Capadócio. **O menino do Gouveia**. Rio de Janeiro: edições Ilha de Vênus, 1914.

MALUCO, Capadócio. **O menino do Gouveia**. Uberlândia: O sexo da palavra, 2017.

MENDES, Leonardo. **O retrato do imperador**: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

MORAES, Eliane Robert. **Perversos, amantes e outros trágicos**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

O PAIZ. “Revoltante!”. Rio de Janeiro, segunda feira 18 de junho de 1906. Nº 7928. p. 01.

O RIO-NÚ. “Comentários”. Rio de Janeiro, 14 de junho de 1906. p. 2.

O RIO-NÚ. “Comentários”. Rio de Janeiro, 14 de junho de 1906. p. 2.

O RIO-NÚ. “Motte a concurso”. Rio de Janeiro, 21 de junho de 1906. p. 3.

O RIO-NÚ. “O Gouveia”. Rio de Janeiro, 11 de junho de 1906. p. 4.

O RIO-NÚ. Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1906. p. 4.

O RIO-NÚ. Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1907. p. 2.

ORTEGA, Cristina Dotta. Surgimento e consolidação da documentação: subsídios para compreensão da história da ciência da informação no Brasil. **Perspectivas em ciências da informação**, v. 14, número especial, p. 59-79, 2009, Belo Horizonte. <https://doi.org/10.1590/S1413-99362009000400005>

PARALITERATURA. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de termos literários**. <https://edtl.fcsh.unl.pt/?s=paraliteratura>, 2009 acessado em 05.10.20 às 15 h.

PEÇANHA, Natália B. “Manual de todos os tons”: os modelos de *smarts* criados pelo jornal O Rio-nú para a formação de homens civilizados. **Revista Ártemis**, João Pessoa, vol. XIX, p. 109-118, janeiro-julho 2015. <https://doi.org/10.15668/1807-8214/artemis.v19n1p109-118>

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores

Nogueira; VIEIRA, André Soares. **Intermedialidade e estudos interartes**: Desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2005. P. 51 – 73.

RIO, João do. **Cinematógrafo**: crônicas cariocas. (Coleção Afrânio Peixoto; v. 87). Rio de Janeiro: ABL, 2009.

RODRIGUES, João Carlos. **João do Rio**: uma biografia. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. Tradução de Guilherme de Almeida. São Paulo: Abril cultural, 1977.

NEEDELL, Jeffrey D.. **Belle époque tropical**: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. Tradução: Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**: estilos. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

SOUZA, Vivian Regina Orsi Galdino de. **Vocabulário erótico-obsceno dos órgãos sexuais masculino e feminino em português e italiano**. (Dissertação de mestrado) São José do Rio Preto: UNESP, 2007. 264 f.

VELOSO. In: **Infopédia dicionários Porto editora**.  
<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/veloso>, acessado em 16.10.2022 às 10h

## Anexo 01 – Entrevista com Ana Virgínia Pinheiro

Antonio Fonseca - Pronto, a gente já está gravando. Ana Virgínia, eu vou explicar primeiro o que a gente vai fazer aqui nesta entrevista para ficar registrado para ambas as partes. Esta entrevista vai ser feita, gravada e depois vai ser transcrita para entrar como forma de anexo da minha dissertação a respeito de algumas perguntas que eu tenho sobre o *Inferno* da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. A partir disso eu queria que a gente se ativesse nessa conversa apenas ao *Inferno* da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Claro que a gente conversando, a gente vai acabar trazendo outros elementos etc., mas como meu objeto é especificamente a Biblioteca Nacional brasileira, a gente não precisa estender para a biblioteca de Paris, a biblioteca da Inglaterra etc.

Eu preparei uma forma de roteiro aqui, muito mais solto, para que a gente possa bater um papo, e, a partir desse papo, a gente ir tirando essas informações.

A minha primeira grande dúvida a respeito do acervo que a gente está conversando, que é o *Inferno* da Biblioteca Nacional, é o período que esse *Inferno* é descoberto. A gente não tem como datar, necessariamente, quando ele se inicia, e não tem como saber se ele foi realmente organizado como *Inferno* desde sua concepção. Então, eu queria saber, você que foi uma pessoa responsável dentro da Biblioteca Nacional em mexer com as Obras Raras que está nesse acervo do *Inferno*, se você consegue datar minimamente quando esse *Inferno* é descoberto, quando ele começa a ser estudado e começa a ser catalogado oficialmente.

Ana Virgínia Pinheiro – Olha, eu marcaria uma data certa entre 2004 e 2005. Eu assumi a chefia da Divisão de Obras Raras em fevereiro de 2004. Então, nesse período eu comecei a me inteirar da situação da Divisão de Obras Raras, a caminhar pelo acervo, porque essa não era uma prática autorizada até então. Eu fui designada para a chefia pelas mãos do então presidente [da Biblioteca Nacional] Pedro Corrêa do Lago, que é um bibliófilo e colecionador, e, por conta disso, eu passei a me inteirar. Quando eu cheguei, a visão que eu tinha, a ideia que eu tinha, era a de raridade, e de formar e desenvolver a Coleção de Obras Raras da Biblioteca Nacional, trazendo para dentro do acervo de Obras Raras, aquelas raridades bibliográficas que estavam dispersas na Biblioteca Nacional. A Biblioteca Nacional guarda as obras por tipologia material. Então, por exemplo, na Cartografia você teria documentos cartográficos, em Manuscritos, manuscritos, em Iconografia Material, iconográficos, e em Obras Gerais, aquelas obras que não teriam espaço efetivo nessas outras áreas, porque seriam obras de publicação mais recente, ou

de temática mais geral, que atendia muito mais o comprometimento da Biblioteca Nacional com o Depósito Legal. Então, eu sabia que existiam obras raras no acervo de outras áreas da Biblioteca Nacional, que também são áreas preciosas, área de Iconografia, que é importantíssima, Manuscritos, Cartografia, Música (...) Mas algumas dessas obras se caracterizavam por serem essencialmente material bibliográfico, texto, publicação impressa, a partir do século XV, desde o advento da tipografia, que é a data de partida do acervo da Divisão de Obras Raras, e havia uma quantidade significativa de *fac-símiles*, de edições *fac-similares*, no acervo de Obras Raras, com os originais no acervo de Obras Gerais, ou de Música, ou de Cartografia, porque teria ali algum capítulo de interesse para essas áreas de guarda. Então, nós fizemos um movimento dentro da Biblioteca, um acordo de damas e cavalheiros, de que nós migraríamos, faríamos essa troca de acervos, toda vez que identificasse-nos uma prioridade guarda, e por conta disso eu comecei a me inteirar mais do acervo da Biblioteca, mais especificamente do acervo de Obras Raras. Essa prática, que passou a ser cotidiana, não se limitava a uma consulta de catálogo, mas ao exame da obra propriamente dita. Em paralelo, o acervo começou a ser higienizado, começou a ser mexido, eu pedi aos conservadores que desenvolviam essa tarefa que alertassem os bibliotecários quando encontrassem alguma obra que sob o olhar deles, bem genérico, que fosse uma obra diferenciada, uma obra que não eles não tivessem o hábito de encontrar no acervo da Biblioteca Nacional. Então, nesse processo, nós fizemos uma série de pequenas grandes descobertas. E foi praticamente um acidente quando eu encontrei, me deparei, com os folhetos, uma coleção de folhetos, de publicação de quinta categoria, papel muito ruim, normalmente, uma capa um pouco mais clara, com fotogravuras de qualidade muito ruim em termos de resolução, e normalmente no máximo duas imagens ilustrando esses textos, e que eram de sexo explícito. Eu tive no primeiro momento um estranhamento, porque eu já sabia que existiam outras coleções de publicações pornográficas, como por exemplo toda a coleção do Carlos Zéfiro, que era tratada como publicação seriada, e que estava na divisão de periódicos, como alguns folhetos e algumas publicações seriadas do final do [século] XIX e início do [século] XX, que estão na área de periódicos e permanecem lá. Então, eu comecei a me inteirar desta situação, a pesquisar sobre essa literatura, e me ocorreu a necessidade de mostrar isso. Então, vamos avançar na pesquisa, vamos buscar a ocorrência de outros autores no acervo que tratem do assunto, e foi quase que uma avalanche, vamos dizer assim. Como eu tive a necessidade de identificar, eu não encontrava praticamente nenhuma referência aos autores daqueles folhetos, exceto a editora que publicava, que é principalmente a editora

de *O Rio nú*, eu vi assim algum sarcasmo na edição, por exemplo, existe uma *Coleção Verde...* E olha, a *Coleção Verde*, no final aqui do [século] XIX e início do [século] XX, era uma coleção de romances *água-com-açúcar* para meninas. Então alguém faz uma *Coleção Verde* pornográfica, como se fosse uma coleção para meninos, vamos dizer assim. E este sarcasmo, essa coisa tão explícita, um discurso tão explícito, tanto textual quanto imagético, me motivou a montar uma exposição temática. “Mas como montar uma exposição assim na Biblioteca Nacional?”, eu vou lidar com temperamentos, com opiniões, com pessoas que têm uma visão conservadora em relação a posição e a instituição Biblioteca Nacional, e então eu falei assim “eu vou pesquisar mais, eu vou identificar mais o que tem no acervo.” Então, eu comecei a fazer uma montagem, uma série, sobre os pecados capitais, e o primeiro pecado que eu montei foi a luxúria. Na pesquisa sobre a luxúria, especificamente, eu comecei a encontrar autores portugueses, franceses, e comecei a identificar esses títulos que passaram por censura, [que foram] recolhidos, [que eram] obras raríssimas pela inexistência de outros exemplares, tudo dentro da Divisão de Obras Raras. O critério basicamente não foi a pornografia, a pornografia foi o passo inicial. O critério, eu acabei sendo levada para o que foi proibido, e o sentido de *proibido* envolvia muito mais do que a pornografia, envolvia o incômodo, aquilo que incomodava de alguma forma culturalmente, politicamente... O *incômodo*, não importa se o livro hoje não tivesse mais significado, porque em alguns casos o texto chega a ser quase ingênuo, você encontra obras que foram proibidas, recolhidas e queimadas, que o autor foi condenado, o impressor foi queimado, e o você olha o texto, e ele é um texto de uma ingenuidade absurda. Mas o livro carrega essa história, isso faz parte da história desse livro. E como professora dessa disciplina, História do livro e das bibliotecas, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio, eu aprendi e ensino que cada livro tem uma história muito pessoal, porque o livro é como uma pessoa. Então, eu comecei a buscar a história desses livros e fui, à medida em que eu avançava nessa pesquisa, novos títulos eu ia identificando, alguns do século XX, recente, muito de censura política, e no acervo de Obras Raras, o que era injustificável, porque a publicação recente naturalmente estaria no acervo de Obras Gerais. Por que em Obras Raras? Então eu comecei, vamos dizer assim, numa linguagem bem popular, associar *lé com cré...* Eu entrei na Biblioteca Nacional em 1982, eu sou egressa do curso de biblioteconomia, onde eu dou aula, e vários bibliotecários da Biblioteca Nacional lecionaram na Escola de Biblioteconomia da Unirio, e eu conversava com essas pessoas. Quando um dos grandes bibliotecários, que foi chefe de setor de referência, um bibliotecário muito citado em

dissertações e teses de doutorado, Mário Ferreira da Luz, foi o primeiro, lá nos idos de 1978, quando eu coleí grau, [19]79, em conversas com o professor, ele falava que a biblioteconomia não era só o exercício ou a prática da catalogação e da organização de acervos, que o bibliotecário, que a função social do bibliotecário, ia muito mais além do que o atendimento ao público, do que a organização de catálogos para que o pesquisador pudesse chegar ao livro. Que o bibliotecário tinha a responsabilidade de garantir que várias gerações tivessem acesso ao escrito, então foi nessas conversas que eu formalizei a ideia de que a minha função como bibliotecária era garantir que esta e a próxima geração tivessem acesso aos originais no formato em que eles foram produzidos. Isto é, mantendo a integridade produzida pelo autor, até daqueles textos que o autor renegou. Porque existem vários textos, por exemplo o caso de Jorge Amado, que existem obras que ele renegou, que ele não inclui na bibliografia dele oficial, não incluía na bibliografia dele oficial. Eu encontrei obras, por exemplo, uma obra publicada em português do Jorge Amado na Argentina. Qual é o sentido de se publicar em um país falante de espanhol uma obra em português sobre o Partido Comunista? Obviamente essa obra seria distribuída secretamente no Brasil, e essa obra estava na Divisão de Obras Raras. Conversando mais tarde com outros bibliotecários, que já não estão mais entre nós, isso é sempre uma conversa de boca em boca, e eles diziam: “Ana Virgínia, uma forma de esconder o livro é colocá-lo onde não se imagina que ele vai estar.” Porque um fundamento da biblioteconomia é que o livro deve estar onde o pesquisador vai procurá-lo, você não deve jamais pensar em colocar um livro onde, naturalmente, o pesquisador não buscaria. Vou lhe dar um exemplo prático dessa situação: então, por exemplo, eu, Ana Virginia Pinheiro, vou lançar um livro. Daqui a 30 anos, quando eu não estiver mais aqui, algum pesquisador precisa encontrar o exemplar desse livro. Naturalmente esse pesquisador vai buscar esse livro 3 lugares: em primeiro lugar na Biblioteca Nacional, primeiro porque eu trabalhei lá e por conta do cumprimento da Lei de Depósito Legal, o pesquisador imagina “ela é bibliotecária, ela vai fazer o Depósito Legal.” O segundo lugar é na Biblioteca Central da Unirio, porque como professora do curso da universidade se pressupõe, naturalmente, que a Universidade preserva a memória, a produção acadêmica, seus professores. E o terceiro lugar é na minha família. Se eu não encontrar nem na Biblioteca Nacional e nem na Unirio, que são os órgãos que eu sempre estive vinculada, naturalmente o pesquisador vai buscar algum descendente para saber se ele tem exemplares do meu livro. Então, a cabeça do pesquisador, o ritmo de pesquisa, começa dessa maneira. O pesquisador, mesmo que seja de uma forma inconsciente, ele mapeia os lugares possíveis para buscar. Então, a

biblioteconomia, e este é um fundamento muito antigo, eu diria quase que milenar da biblioteconomia, que uma das profissões mais antigas do mundo, é de que o livro deve estar onde o pesquisador vai buscar. Então eu entendia que se o livro é raro, ele tem que estar Divisão de Obras Raras, e com isso eu consegui trazer muita coisa para divisão, e deixei essa rotina para os bibliotecários que ficaram lá, porque eu me aposentei da Biblioteca Nacional. Eu comecei associar este diálogo informal de professores bibliotecários, colegas bibliotecários, como Mário Ferreira da Luz, Cely de Souza Soares Pereira, Xavier Placet, grandes bibliotecários que chefiaram a áreas de acervo da Biblioteca Nacional, que me diziam que vários livros eram deslocados, porque o censor, especialmente nos nossos períodos de exceção, eles estavam dentro da biblioteca, eles estavam lá, eles estavam cientes de que o Depósito Legal acontecia. Então essa obra era migrada para uma área de guarda, e se o risco era um risco evidente, ela era *descatalogada*. *Descatalogar* é um termo que eu tenho popularizado bastante, porque eu lembro de ter ouvido uma única vez, com o professor Mário Luz, mas é um termo que nem é, vamos dizer assim, dicionarizado. *Descatalogar* significa que existe um fichamento a ele, mas esse fichamento não é suficiente para chegar até ele. O importante era que o censor não tivesse como chegar até ele. Uma das perguntas que mais me fazem agora é; “mas você falando agora sobre a coleção *Inferno*, essa coleção não corre o risco de que em um novo momento de exceção”, embora nossas instituições hoje sejam mais fortes, “mas que numa outra na nova situação de exceção, especialmente com esse discurso de valorização da família, de modelo padrão de família, da moralidade, essa coleção não correria o risco?” Eu falei assim: “Olha, eu acho difícil, por que embora ela não esteja *descatalogada*, ela não ocupa um espaço físico definido para ela”. Ela é uma coleção que está pulverizada no acervo. Teria que existir um certo trabalho para que isso acontecesse, para que essa coleção, por exemplo, fosse destruída, e bibliotecários, assim como os arquivistas e museólogos, tem mecanismos para evitar isso. Vou lhe dar um exemplo histórico, que muita gente nega, porque não sabe, porque não usa o espaço físico de pesquisa da Biblioteca Nacional... Logo que foi assinada a lei Áurea, houve uma movimentação de políticos, especialmente políticos escravocratas, de quebrar o estado, porque assinou a Lei Áurea, e essa quebra do estado seria a consequência, por direito, que eles achavam, de obter uma indenização pelas peças que eles compraram, e que uma lei transformou em gente. Essa era a visão, que uma lei transformou em gente. E era um Ministro, uma espécie de Ministro da Fazenda, Rui Barbosa, que é esse ministério com a primeira república, que foi um golpe de estado que acabou com o Império e os militares

assumiram o poder proclamando a república, foi uma pecha que Rui Barbosa carregou durante muito tempo, inclusive, ele foi candidato à presidência e não se elegeu... E Rui Barbosa reconhecidamente um homem genial! E ele ciente disso, mandou que se destruísse toda a documentação da pasta dele, da pasta do que seria a Secretaria de Fazenda hoje, o Ministério da Fazenda, que seriam aqueles registros de entrada. Mas ele ficou tão pouco tempo, porque se desiluiu com aquela política, que não era bem que ele imaginava, e assumiram novas autoridades, e um novo decreto foi assinado, este decreto ampliava para que se queimasse tudo. Então, há no acervo da Biblioteca Nacional uma documentação que é exemplar sobre proteção de acervo, porque houve uma ordem para que todos os arquivos e bibliotecas reunissem esse material e queimassem, fizessem um registro de que esse material foi destruir. E existem várias respostas de um corpo funcional, e essas respostas versavam o seguinte: nossa documentação é muito misturada, nós precisamos separar para não correr o risco de queimar o que não pode ser queimado. E, literalmente, o nome disse é *empurrar com a barriga*, você empurrar para frente... Então, existe, no momento em que um livro está numa biblioteca, está num arquivo, está num museu, eu diria que ele está sob a responsabilidade, sobre a curadoria do bibliotecário, e é responsabilidade de cuidar desse material. Então eu marcaria entre 2004 e 2005, eu não diria, assim, não foi a criação dessa área, mas o desvelamento dela, o reconhecimento da existência dela, e que pressupõe, é claro, numa leitura sobre o assunto. Eu cheguei com uma informação, eu tinha uma informação sobre esse conjunto, sabia e comecei a ler e a pesquisar sobre a Coleção Inferno, sobre o sentido de *Coleção Inferno*, que é o que a gente chama de coleção factícia, coleção factícia é uma coleção criada na biblioteca, como existe, por exemplo a Coleção Brasileira, a Coleção Americana e outras coleções de importância para a instituição ou para missão institucional. No caso da Biblioteca Nacional a brasileira é a coleção fundamental, preservar uma memória bibliográfica das obras impressas sobre o Brasil notadamente no período colonial e por brasileiros fora do Brasil. Então, eu acho que foi mais um desvelamento e uma surpresa enorme nessa coleção! Então eu montei a Série Pecados Capitais, a primeira foi a Luxúria e foi um sucesso, e enquanto eu produzia outra exposição da mesma série, eu montei toda a Série Pecados Capitais, e ela deu muita visibilidade, foram umas exposições que foram muito anunciadas em sites de Ministério da Cultura de vários países, o nosso Ministério navegava nas páginas da instituição subordinada em busca de eventos para divulgar... Eu dei muitas entrevistas por causa dessa série dos Pecados, e no intervalo entre uma exposição e outra, que requeria pesquisa, o cuidado do discurso, levantamento da história

daquele livro, das características daquele exemplar... Uma peculiaridade das nossas exposições é que os verbetes eram enormes. Eram verbetes que contavam a história e, surpreendentemente, as pessoas liam os verbetes, que era muito legal, as pessoas liam os verbetes. Então, não era só uma indicação bibliográfica com livro na vitrine para a pessoa olhar como um objeto livro; o livro era personalizado, vamos dizer assim. Então no intervalo dessas exposições, que requeriam muito trabalho de pesquisa, eu aproveitei um pouco da pesquisa que eu já tinha feito para o Inferno e para a Luxúria e montei uma pequena exposição, uma mostra mesmo, do Inferno. E cada vitrine tinha um aspecto do Inferno; a pornografia, a censura política, censura cultural, social, censura à mulher, por exemplo, retirando direitos das mulheres, e alguns textos chegam a ser quase que uma afronta... Uma característica do Inferno é que não é só deleite para os olhos, a surpresa, “nossa, olha só como que as pessoas pensavam”, não. Existe efetivamente o incômodo, o incômodo ainda existe em alguns casos. Para você ter uma ideia, *Minha luta*, uma edição em vida de *Minha luta*, está na nossa coleção. Eu lembro que quando essa exposição sobre o Inferno estava em cartaz, na Divisão de Obras Raras, era uma exposição interna, sempre exposições da divisão, que nós recebemos uma Comitiva da Alemanha, um grupo de bibliotecários da Alemanha e eram homens e mulheres adultos, todos na casa dos 35/40 anos, e alguns deles nunca tinham visto um exemplar do *Minha luta*, porque o livro é proibido na Alemanha. Então, foi a primeira vez que alguns deles viram um exemplar do *Minha luta* tão próximo e ao alcance dos olhos, embora estivesse dentro da vitrine. Esse livro foi recolhido na Alemanha e boa parte foi queimada e ele era guardado na biblioteca, agora caiu em Domínio Público, tem alguns anos que entrou em domínio público, mas antes de entrar em domínio público a leitura dele era proibida, pelos efeitos colaterais que ele causava. Era uma leitura proibida, e se você na Alemanha quisesse consultar o exemplar da Biblioteca Nacional, tinha que justificar por escrito, pelo menos foi o que eles me disseram.

AF - É esse o jogo da censura, não necessariamente toda censura vai estar no lugar de proibição do acesso, a censura tem esse lugar, meio de camuflagem, meio de impedimento de certas consequências.

AVP – E essa é uma característica da cultura brasileira; a fala de viés, o disfarce, o esconder. Então é muito mais, no caso, como reação, do que guardar o proibido e dizer que eu guardo o proibido, a gente simplesmente esconde o proibido. É como se nós tivéssemos expectativa de tempos melhores, haverá um tempo em que isso poderá ser consultado. Ou ainda assim, existem pesquisadores sérios e que precisam ter acesso a essa

memória que a gente não pode apagar. E uma memória não é apagada enquanto nós falamos sobre ela. Na medida que existe um discurso que fale, que trate dessa memória, eu acho que a gente mantém. E eu acredito que temos muitos livros desaparecidos. Nós temos muitos livros desaparecidos que simplesmente não encontramos mais. Para você ter uma ideia, Antonio, essa coleção de folhetos eu fui encontrar uma quantidade significativa em obras gerais, porque a coleção de Obras Raras não era completa, então nós fomos buscar e eu não consegui encontrar a coleção completa, eu cheguei a falar com você que nós fizemos uma lista, e essa lista, não sei se você conseguiu a lista, ela tá no computador de lá...

AF – Consegui. Consegui fazer um levantamento completo das obras que estão no *Inferno* com ajuda da Juliana Taboada também. Ela tem me auxiliado demais, trocado e-mails comigo etc, uma graça de pessoa, tenho só que agradecer... Todo mundo da Obra Raras eu tenho que agradecer, porque são todos incríveis.

AVP – Sensacional... Agora é importante você saber o seguinte: o modo de encontrar... Porque existe uma nota especial... No processo de catalogação, o processo é todo codificado, que cada linha de descrição tem uma purificação de que que indexa aquela palavra. Então, apareceu o “inferno” ela é indexada pela palavra “coleção”: “inferno”. Existem obras que esta nota não entrou.

AF – Sim, a Juliana me explicou esse processo completo.

AVP - Sim, é que existem itens da Coleção Inferno que não estejam na sua lista, mas eu estou me referindo a um levantamento das edições daqueles folhetos da *O Rio nú*.

AF – Os contos rápidos da *O Rio nú*?

AVP - Não só da *O Rio nú*, são várias editoras, são as três ou quatro editoras.

AF - Tem mais editoras que fizeram também esse formato do folheto.

AVP – Exatamente, que circularam na mesma época. Então nós fizemos um levantamento por editora, o que era muito difícil, porque os catálogos de obras Gerais não priorizavam a recuperação pelo nome da editora, então eu lembro que é como procurar mesmo uma agulha num palheiro. Então eu consegui formar várias coleções, e eu me guiei pelo fato de que no final do folheto eles anunciam a série dos que foram publicados e dos que vão ser ainda. A partir desta [lista] nós conseguimos formar uma lista, e eu lembro que tem uma coleção que eu não consegui localizar os primeiros 10, já começa no 11º.

AF – É a tal da coleção da Editora Moderna?

AVP - Eu não me lembro agora, porque eu não tenho a lista aqui, a lista está no meu computador da biblioteca.

AF - O levantamento que eu fiz das obras que estão no *Inferno* me chamou muita atenção a *Editora Moderna*, que são os que têm maior número de títulos de pornografia. E é engraçado que você vai vendo que o nome da editora também vai modificando, é *Editora Moderna*, *Empreza D'Edições Moderna*, *Edições Moderna* (...) é sempre alguma coisa relacionada a moderno, modernidade, e ela vai mudando. Inclusive, a própria tipografia, desculpa, tipografia não. O próprio modo de escrever “moderno” vai mudando, colocam um “h” às vezes, tiram um “h” de algum lugar. E me chamou muita atenção, porque é um volume muito grande.

AVP – Você conseguiu ver se é a mesma Editora e não é outra?

AF – Quando você vê as imagens dos livros você repara que elas têm uma certa similaridade de impressão; de capa, de tipografia (...) e os próprios títulos, parece ser a mesma, ou alguma outra editora tentou copiar o sucesso dela.

AVP – Sim, isso acontecia.

AF – Então, é uma pergunta... É um tiro no escuro!

AVP – Mas você deve considerar essa possibilidade também. Que era um mercado que, essencialmente, teoricamente masculino. Se você jogar historicamente, tem uma coisa que eu observei, e fica muito claro para mim, é que nessa pornografia produzida em folhetos do final do XIX até os primeiros 30 anos do século XX a mulher é muito ativa sexualmente, e ela era a senhora da situação, em muitos casos ela é a senhora da situação.

AF – Eu acho que o que me chama atenção, desculpa te interromper, Ana Virgínia, o que chama bastante atenção nessas narrativas, eu só pincei algumas, o que me chama atenção nessas narrativas é que as produções textuais são de uma atividade bem grande. Então quando a gente pega desde *O menino do Gouveia*, por exemplo, que é uma das obras principais do meu estudo, O Bembém, o personagem do Bembém, não está a serviço de uma sexualidade masculina do Gouveia. Ele tem total domínio sobre sua sexualidade, ele narra a sua sexualidade...

AVP – Ele tem prazer!

AF - Exatamente, ele não é um passivo que abusado pela masculinidade do Gouveia.

AVP – E esse discurso, esse comportamento que você está narrando do passivo, você vê nitidamente nos folhetos do Carlos Zéfiro.

AF – Exatamente.

AVP – A mulher é uma coisa, é uma coisa.

AF – Até outras obras, eu também estou trabalhando com o *Variações de amor*.

No *Variações de amor*, tem um conto de duas mulheres, que são primas que vão ter relação sexual, “Laurinha e Bibi”, elas são tratadas também como, apesar de ter uma relação com um homem dentro da relação das duas, que uma delas é noiva, você vai ver que a atividade sexual delas é por parte delas, e não passiva ao desejo masculino. Então isso é uma característica muito interessante desses folhetos. É muito engraçado, porque a gente fica com essa ideia de que esse século XX em que a sexualidade da mulher, ou todos os objetos afeminados da sexualidade são passivos, e a gente pega esse período em que isso não está tão explícito, muito pelo contrário.

AVP – Sabe o que eu acho, Antonio? Eu acho é como se esses folhetos negassem a ideia de evolução. Hoje é “olha só como é que nós lutamos e conquistamos”, não, eu tenho a sensação que na verdade nós perdemos a memória. Em algum momento ocorreu alguma coisa, alguma coisa grave, alguma coisa [tipo] censura, que apagou, deu um corte e nós retroagimos e perdemos a memória. Porque os personagens femininos, as relações homoafetivas, todas que são narradas nessas histórias, você vê nitidamente que não há culpa, e há prazer, há o interesse de prazer e diria que há quase que uma submissão do homem. Como se o homem é que fosse fraco.

AF - É só você pensar, por exemplo, que depois a gente vai ter um número significativo de narrativas com personagem homoeróticos, em que a morte do personagem é importante por livro, o personagem homossexual não sobrevive a sua própria narrativa, ou ele assassinado, ou ele morre de alguma coisa (...) A gente vai ter isso ainda em alguns outros lugares, que a gente vai ter até no começo, tanto em *Um homem gasto*, que eu enviei para você agora, em que ele se suicida, mas depois a gente vai ter esse pequeno período em que essa questão da morte não é importante para narrativa do personagem homoerótico, e depois isso vai voltar. A personagem travesti que vai ser morta, a personagem lésbica que morre porque não suporta viver deste modo, principalmente a questão do suicídio... A gente vai ter um retorno desse objeto literário precisar morrer para salvar a narrativa.

AVP - É como se existisse algum valor num determinado momento que precisasse promover o apagamento disso.

AF - É uma ótima maneira de ler...

AVP - Em algum momento histórico que vamos ver isso... Tem um folheto interessante, não sei se você chegou a ver, não me lembro bem o nome, acho que é *A família da moral*. Você lembra?

AF - Não cheguei a ver esse. Eu tenho ele na lista que eu baixei da Biblioteca Nacional, mas eu não cheguei a ver esse.

AVP – Não me lembro se o nome é exatamente esse, mas o que é curioso desse folheto é que o sexo é grupal, dentro da família. Mas não é um sexo grupal com todo mundo junto, é todo mundo se relacionando sexualmente com todo mundo individualmente, um e outro como se os outros não soubessem. Mas é tudo dentro de uma família para deixar aquele escritor que questionavam muita família, a moral, que fez *A dama do loteamento*, como é nome dele? Esqueci!

AF – Nelson Rodrigues.

AVP – É para deixar o Nelson Rodrigues de queixo caído. Por conta dessa história, porque ele é um cara muito crítico da família, da hipocrisia familiar.

AF – A hipocrisia da família suburbana carioca.

AVP – Exatamente! Então eu tenho a impressão que essas histórias que terminam tragicamente, embora a vida seja trágica, o final da vida sempre é trágico, mas essas histórias que os personagens têm um destino definido tragicamente seria consequência de valores familiares posto num determinado período de tempo.

AF – A moral cristã.

AVP - Eu achei, vou a te dizer, a qualidade do texto literário extraordinária comparado com a qualidade de dos anos [19]60, [19]70, aquelas escritoras todas dos anos [19]60, [19]70, que sempre me surpreenderam, porque elas foram *best-seller* no período militar.

AF - A Cassandra Rios.

AVP - Todas faleceram agora, nos anos 2000, 2010, início agora. Mas era surpreendente que elas conseguiram escrever essa literatura em pleno período militar. E o que é curioso, o mais interessante, é que elas foram *best-seller*, bateram recorde entre grandes escritores

Nacionais.

AF - Eu não vou entrar nesse assunto de Cassandra Rios, porque vai fugir do meu assunto aqui, mas seria um papo para uma mesa de bar maravilhosa!

AVP – Mas o *Inferno* surgiu assim, foi desvelado, ele já estava lá.

AF – Então, a partir disso que você falou, você a responsável, na prática, pro Inferno acabar sendo descoberto.

AVP - Eu não tinha consciência do que significava isso.

AF - Então antes de você, ele não estava em nenhum momento catalogado como Inferno, você é quem vai dar essa categoria.

AVP – Isso eu não tenho dúvida. O que é importante para você dizer: essa disciplina que eu leciono da História do livro resgata a questão do colecionismo, das práticas históricas do colecionismo. Essa é uma disciplina que no âmbito da minha profissão nunca foi muito bem explorada pelas pessoas. Eu dou aula na UniRio há mais de 30 anos, comecei a dar aula lá em 1987, já trabalhando... Eu trabalhava com livros raros na biblioteca desde 1982.

Então o meu foco no início sempre foi a materialidade, que houve um grande congresso de biblioteconomia no início do século XX nas Américas, um congresso de biblioteconomia nas Américas, com bibliotecários representantes de todas as Américas, quem foi nos representar foi o Rubens Borba de Moraes, ele era o diretor da Biblioteca Nacional, e nesse congresso se definiu que a disciplina de História do livro seria para atender as necessidades das bibliotecas, ela seria oferecida com foco na materialidade, no trabalho artístico da maternidade. Então o foco do bibliotecário sempre foi observar a impressão, o papel, o trabalho artesanal, a ilustração, a gravura (...) o bibliotecário nunca teve o foco, vamos dizer assim, no conteúdo. Só tinha o objetivo de identificar o assunto, para indexar o livro pelo assunto, mas os livros que tratam desse tema, especialmente relacionados à sexualidade, como muitos deles eram produzidos com discurso de viés, disfarçados, você não tinha muitas vezes como identificar aquele livro como pornografia. E se era pornografia, a biblioteca nunca catalogava como pornografia, é o caso desses folhetos. Se você olhar alguns títulos, *Família da moral*, quem foi dizer que você pornografia? Você vai abrir um folheto e tá lá, um bacanal, todo mundo transando com todo mundo... Você não consegue imaginar que pelo título chegaria a isso. Então é claro que eu já tinha uma história de leitura, de falar um pouco sobre essas coleções e quando eu comecei a identificar isso, e vendo que alguns casos eram publicação do século XX, eu comecei a buscar “mas qual a explicação disso?”, “qual é a explicação”, e cheguei a conversar com alguns bibliotecário já idosos que lembravam: “Ana Virgínia, a gente mandava para Manuscritos, para Música, livro que nem era de música, para Obras Raras obras que nem raras eram, porque o censor é burro, ele não vai lá”, ele ia para Obras Gerais, para algo que acabou de ser publicado, ele vai para Obras Gerais, ele pede para o

bibliotecário abrir o catálogo e localizar o livro. A gente dizia que o depósito legal não foi feito, não foi feito o depósito legal, não recebemos. E veja, esses folhetos, todos, eu acredito que entraram por depósito legal.

AF – É, as comprovações de que é pelo depósito legal já são claras, porque não teria outro motivo para ser catalogado.

AVP - E você vê, o editor de um folheto pornográfico entender que ele tem que ser preservado no acervo da Biblioteca Nacional! Eu acho isso extraordinário! Então, eu não tinha ideia do tamanho disso, deste conjunto, até que eu recebi um convite do Jô Soares para fazer uma entrevista sobre a coleção Inferno. Eu já tinha ido antes, numa entrevista, quando eu montei a exposição dos Pecados Capitais, e cheguei na gula, a primeira foi luxúria e a segunda foi a gula. Então a gula repercutiu de uma forma... Deu notícia na época no JB, essa notícia foi reproduzida na Folha de São Paulo, e aí eu fui na entrevista sobre o Pecado da Gula, e passou um tempo eu recebi um novo convite para falar sobre essa exposição que estava em cartaz, que era sobre a coleção Inferno, e na entrevista, na época o Jô Soares era muito popular, a entrevista repercutiu de uma forma que eu comecei a receber pesquisadores que entraram em contato comigo, como você tá entrando, que vinham indagar sobre a coleção, sobre o folheto... *O menino do Gouveia* foi microfilamado, e eu tive uma certa preocupação se ele poderia ser digitalizado, porque a gente lida em tempos muito estranhos, e qualquer coisa pode associar a Biblioteca a apologia da pornografia o da pedofilia, que seja, e eu tive uma grande preocupação, mas eu soube que ele estava no ar, ele estava online, ele tá disponível online. Mas *O menino do Gouveia* foi muito procurado e por algum tempo depois...

AF - O que eu estou trazendo agora para minha dissertação é esse trânsito de imagem e texto. E uma das coisas, vou até emendar aqui uma próxima pergunta, porque tem uma coisa bem interessante a respeito de *O menino do Gouveia* que eu gostaria da sua opinião. Eu acabei de fazer uma um artigo vendo que o Gouveia aparece na revista *O Rio nú* oito Anos antes da publicação do conto. Nesse período de oito anos ele aparece 529 vezes citados na *O Rio nú*...

[queda de conexão]

AF - Nessas 529 situações que o Gouveia é colocado na *O Rio nú*, vai ser criado um personagem que vai dar em publicidade, vai estar em glosas, ele vai estar em certos termos, ele vai estar em crítica, ele vai estar em publicidade no próprio conto... Ele vai ter um desdobramento muito grande dali e a gente já conseguiu encontrar hoje em dia que o Gouveia nasce de uma de uma gíria no Rio de Janeiro de um crime que aconteceu

publicado pelo jornal *O paiz*. Então, *O Rio nú* pega essa notícia, transforma em uma gíria dentro do próprio *O Rio nú*, que vai ter um desdobramento durante oito anos de situações em que o Gouveia vai estar existindo, até virar o conto *O menino do Gouveia*. Aí minha pergunta nesse sentido é se você acredita que os próprios Contos Rápidos da *O Rio nú*, como eram editados por eles mesmos, se eles vão criar esses contos a partir de uma própria demanda dos leitores do jornal. Se ele vai ser um desdobramento enquanto a criação de um produto extra dentro desse público alvo que já está sendo tratado como leitor do jornal *O Rio nú*.

AVP – Eu não quero afirmar nada categoricamente, porque como você mesmo perguntou, é o que eu acho, se eu acho, qual seria a minha opinião. Eu acho que *O Rio nú* era um jornal bem popular, e ele tinha um discurso, vamos dizer assim, singelo, sexo era quase que como uma piada, desenhavam aquelas mulheres tipicamente francesa, quase dançarinas de *saloon*, com aquela meia com liga e sempre uma mulher com um ar interesseiro e lidando com um homem idoso, barrigudinho, de óculos, como se tivesse explorando aquele Senhor, moralmente, o modelo de moral, que procurava pela mulher que era aparentemente uma prostituta. Então eu acho que o jornal com a popularidade que ele tem tinha e circulou publicamente eu acho que ele identificou o público leitor, eu tenho a impressão disso. Então ele gerava uma publicação em paralelo que não era tão ingênua quanto a que se publicava no jornal. Se você fizer uma comparação com o folheto e o jornal, o jornal é quase que brincadeira de criança...

AF – A sátira e o humor são muito fortes no jornal, mais que a sexualidade.

AVP – Exatamente, acho que a sensualidade está no desenho de você ver mulheres de roupas íntimas desenhadas com anáguas e espartilhos que na época era nudez completa. A gente tá falando de uma época que mulher ainda não mostrava tornozelo na rua. Hoje para nós é ingênuo aquilo, é um desenho ingênuo aquilo, na época não era, já chamava atenção. Então a sexualidade não é produto de uma evolução, ela está no ser humano. A orientação sexual, as práticas, estão no ser humano. Hoje nós falamos mais nisso por conta, eu acho, de uma opção, vamos dizer assim, de uma coragem de falar mesmo sobre.

AF – Há um empoderamento da classe.

AVP – Exatamente. Eu não sei se eu gosto muito da palavra “empoderamento”, eu diria que é menos hipocrisia. Quando eu pesquisei sobre pornografia para montar uma exposição, agora especificamente sobre pornografia, que foi a terceira exposição sobre textos, vamos dizer, porque a primeira foi sobre a Luxúria, a segunda sobre o *Inferno* e

uma terceira exposição pegando todo o salão de Obras Raras, como parte de uma grande exposição sobre os tesouros da Biblioteca Nacional, com uma autorização formal da Biblioteca, a Assessoria Jurídica foi consultada, ela colocou um termo na entrada para quem quisesse entrar, para que soubesse que era ele impróprio para pessoas até 18 anos, porque tinha muitas imagens de sexo explícito. Então quando eu montei essa terceira exposição, uma coisa que eu constatei é que o Brasil bate recordes mundiais de acesso a site de pornografia. E mais de 50% dos usuários de pornografia de pornografia nacional são mulheres, ou pessoas que se apresentam como mulheres. Então eu posso dizer que é quase uma hipocrisia não tratar do assunto. Quando eu fiz a entrevista no Jô e comecei a ser procurada por pesquisadores, eu comecei a identificar um público pesquisador que se interessou por esse tipo de material e sequer sabia que a Biblioteca Nacional guardava esse tipo de material, tanto homossexuais, que buscavam editores... Eu lembro que dei uma entrevista para uma revista, eu procurei aqui e não achei porque deve estar num armário da Universidade... Uma revista linda, super bem editada em São Paulo, para um público homossexual, e eles fizeram uma entrevista grande sobre essa coleção *Inferno*, e uma coisa que o editor conversou comigo que aquela exposição mostrava que o homoerotismo, homoafetividade, homossexualidade, não eram só festa, bagunça, baderna, era pesquisa também. É o conhecimento do outro, de todos os que passaram e escreveram uma história para que hoje as pessoas pudessem se relacionar abertamente. Então, eu não sei dizer para você, voltando aqui na sua pergunta. Eu acredito muito que a edição de *O Rio nú* é uma edição muito inteligente. Eu acho que ela é dosada de um humor, o humor foi necessário para que a sexualidade pudesse ficar, que é o objetivo do jornal, muita gente comprava e [dizia] “vou comprar porque é engraçado”. Não. Na verdade, a pessoa está lendo uma pornografia leve, e ele vendia. Então havia um público

interessado, um público que precisava saber que existiam outros, “fulano não está sozinho”, existem outros. Esses folhetos, eu acredito, que as histórias eram escritas em consequência das imagens, muito em consequência, elas eram feitas a partir da imagem, e não ao contrário, eles não buscavam a imagem para escrever o texto. Por exemplo, *A pulga*, eu não sei se você tá lidando *A pulga*...

AF – Estou, *A pulga* é um dos meus objetos também.

AVP – N’ *A pulga* você tem todos os estereótipos ali, o homem, com a moça mais jovem, o negro, a construção do fetiche...

AF – A relação de poder.

AVP - A relação de poder, o homem que é negro, que é vigoroso, mas que é burro como uma porta. Tudo está ali, n'*A pulga*. Existe um conto erótico antigo chamado *A pulga*, escrito em francês, eu não cheguei a avançar, mas é que talvez o nosso *A pulga* fosse uma referência a este conto francês,

AF - E será que essa fotografia que tá n'*A pulga* brasileira é uma fotografia que tá n'*A pulga* francesa?

AVP - Esse é um caso de pesquisa.

AF - Porque a imagem que tá n'*A pulga* é impressionante, aquela imagem é impressionante. É de uma Audácia e de uma potência muito forte.

AVP – E bem nítida, de uma qualidade bem nítida.

AF – Totalmente! Eu falei com meu orientador como é interessante a gente pegar e analisar essa imagem d'*A pulga* a partir da A origem do mundo, do Coubert, tem a mesma potência enquanto, em seu tempo, para dizer algo. A origem do mundo não chama nem o que é, enquanto o Coubert vai trabalhar a vagina de uma mulher em primeiro plano, o quadro não chama “a vagina de uma mulher”, ou não chama “isto é uma mulher”, ele chama A origem do mundo. Por esse viés, a imagem que está n'*A pulga* seria “o fim do mundo”.

AVP – É verdade, interessante isso. Eu encontrei no acervo de Obras Raras uma obra, depois eu vou catar aqui e vou te mandar a imagem. É um livro sobre pulga, me chamou atenção. O livro tem uma gravura inicial, que a gente chama de frontispício, que normalmente fica em oposição à página de rosto, que normalmente é o retrato do autor ou é uma imagem fim ao tema da obra. É uma imagem com várias cenas de pessoas se relacionando com pulgas e eu achei que essa imagem há muitas diferenças sexuais. São muitas diferenças sexuais. Aparece uma cama e uma mulher deitada na cama se coçando, uma criada sacudindo lençol sobre ela, um casal ensobrado em que ele coça o cu dela...

AF – E esse livro está nas Obras Raras?

AVP- Ele está nas Obras Raras, eu vou te mandar, eu anotei aqui. Eu vou te mandar a indicação. Ele pode não ter nada a ver, mas o tema é pulga.

AF – Que sensacional.

AVP – Na base tem um cachorro assim deitado, cachorro em livro antigo é sempre símbolo de fidelidade, confiança, então tem um cachorro deitado com a pata arreganhada ele está lambendo o próprio sexo dele, está lambendo a genitália dele, como se ele estivesse catando pulgas. Eu lembro que eu encontrei esse livro, e eu associei esse livro, na hora me ocorreu folheto. Daí o romance, ou algo assim, o poema, não sei que a

minha amiga se referiu chamado *A pulga* em francês, que foi publicado e que ela disse que era pornografia. Ela tinha ideia de fazer uma caixinha com 6, *A pulga* estava, *O menino do Gouveia* estaria...

AF- *O menino do Gouveia* a gente já conseguiu.

AVP - E é claro, estou aqui imaginando que ele também incomodava, porque os moralistas estão sempre de plantão. Eles estão sempre, é uma necessidade muito grande de não se revelar, como de esse discurso aberto pode colocar ele em risco, ele tá em risco. Ninguém pode descobrir que eu também curto (...) Então eu acredito que eles tinham a intenção de atingir um público muito específico, eles faziam Depósito Legal da biblioteca e eu acho que a Biblioteca não dava visibilidade desses folhetos, como nunca deu aos folhetos do Carlos Zéfiro. Mas poucas vezes que eu sei de leitores de pornografia na Biblioteca Nacional, a biblioteca teve problemas, sabe. Problemas com leitores por exemplo se masturbando na mesa, na frente de todo mundo... Por exemplo, quando eu quis montar a exposição de pornografia, eu quis colocar folhetos do Carlos Zéfiro, mas eu não conseguia, ele estava no anexo, no prédio anexo da BN, o anexo estava inacessível a época e eu não ia conseguir. Quando que uma publicação do século XX já tá lá no anexo ou anexo material que ainda não é tão recente, é mais antigo. Então já havia dentro da própria na Biblioteca Nacional um movimento para esconder isso. Na administração Affonso Romano de Santanna eu fui diretora na biblioteca, diretora de acervo. Eu na época fiz uma vistoria nas áreas e qual não foi minha surpresa quando descobri que uma edição do Kama Sutra, uma edição fotográfica, imagina, meu Deus, uma edição fotográfica do Kama Sutra, é uma coisa extraordinária, com aquelas posições quase impossíveis! Era uma edição fotográfica toda com um filtro amarelo, um filtro mostarda. E essa edição estava no cofre, “por que essa edição está no cofre?” Então as bibliotecárias me disseram que uma diretora da época mandou colocar no cofre porque ela não queria que as bibliotecárias ficassem folheando o livro, e só ela tinha a chave do cofre, então imagino eu que só ela...

AF – Ela não queria que ninguém visse, mas só ela podia ver!

AVP - Eu acho que sim, que eles tinham a partir da publicação do jornal, assim como eu identifiquei um público que eu desconhecia, eu desconhecia um público real... Para você ter uma ideia, eu fui apresentar naquele evento, naquele congresso sobre sexualidade...

AF – De psicanálise, né?

AVP - Quando eu fui apresentar nesse evento, as organizadoras psicanalistas me encontraram pela internet, elas foram pesquisar pornografia e chegaram no meu nome e foram lá na Biblioteca Nacional justamente quando eu estava montando a grande exposição sobre pornografia, e na época eu fiz a palestra foi no sábado e na segunda-feira da semana seguinte a divisão de Obras Raras estava lotada de psicanalistas.

AF - Que maravilha

AVP - Atrás de rodos eles. *O menino do Gouveia* foi microfilmado nessa época. Foi nessa época foi nesse momento que ele foi microfilmado e, é claro, as pessoas saíram com o texto. Teve gente lá copiando o tempo inteiro, fotografando o texto inteiro, então foi quando ele ganhou, vamos dizer assim, mais popularidade.

AF - Ana Virgínia, eu vou querer fazer o seguinte com você. Como a gente já passou de uma hora de conversa, eu acho que a gente pode pensar numa continuidade por e-mail, para a gente não ficar com um vídeo muito longo, a partir do que a gente conversou. Eu agradeço demais porque você me trouxe umas pistas muito bacanas, muito importantes, para a construção da minha dissertação, e eu só queria uma coisinha a isso que você coloca sobre 2004, quando esse Inferno começa, por algum acaso dentro dos Anais da Biblioteca Nacional tem algum registro, ou algum texto, ou algum artigo comprovando essa data, ou isso não foi colocado nos Anais?

AVP – Ah, eu não sei, eu lembro que eu publiquei nos Anais...

AF – É, só achei um texto seu nos Anais, em que você fala do Inferno como um todo, e não chega a datar isso.

AVP – É, eu não me lembro se eu cheguei a colocar essa data especificamente, porque quando eu acho que eu fui no Jô Soares já era 2008, mas foi em 2004 que nós começamos essa política de formação e desenvolvimento de coleções. É o nome. Política de FDC, que é começar a trocar o que é guardado lá e cá. É claro que eu não estava exclusivamente atrás de pornografia. A prioridade minha eram os autores brasileiros... As primeiras edições dos autores brasileiros do século XIX publicadas no Brasil. Meu foco era principalmente isso, e eu trouxe muita coisa atendendo até indicação de pesquisador. Mas a medida em que eu trazia, eu também me inteirava da coleção que eu tinha, porque a Formação e Desenvolvimento de Coleções pressupõe que você estivesse escrevendo um livro, como se cada livro fosse uma palavra nesse texto que é a biblioteca, então o conjunto tem que ser coeso, ele tem que ter um certo equilíbrio, tem que ter sentido. Isso é uma prática e uma teoria da biblioteconomia, quando a gente fala em Política de

Formação e Desenvolvimento de Coleções. Então foi em 2004 que eu cheguei na Divisão de Obras Raras, que eu assumi a chefia da Divisão de Obras Raras, e me inteirei inicialmente, no primeiro momento, resolvendo problemas, situações, formando equipe, que praticamente não tinha, quando eu cheguei eram três pessoas... Então eu diria que 2004, 2005, eu comecei a trazer livros das outras áreas.

AF – E essa formação de coleção, ela foi uma política pública do Brasil ou ela foi uma política interna da Biblioteca Nacional?

AVP – Ela era uma política interna, mas bibliotecas do mundo todo praticam isso.

AF – Mas antes de 2004 não tinha formação de coleção?

AVP – Tinha. Mas é que a ideia de biblioteca nacional é que não há seleção, não é seletivo, porque a biblioteca recebe pelo Depósito Legal e “pt saudações”. Você recebe um livro e manda o livro para a guarda conforme sua tipologia material. Se for um CD ele vai para a música, se for uma gravura vai para iconografia. Mas a gente está falando de uma política, a gente tá falando de um tema, que naturalmente estaria em Obras Gerais, e não estava. E quando estava... O que eu encontrei em Obras Gerais, ele era encadernado junto. Ele estava em miscelânea. A miscelânea é uma prática de colecionismo particular. O colecionador manda encadernar em um único volume vários folhetos e bota num único volume. A impressão que eu tive é que na miscelânea desses folhetos é que era um modo de esconder, reunia-se todos eles. Ele fica ali escondido.

AF – Isso já é uma prática de Inferno.

AVP – Exatamente. Então eu acho que tinha uma política, mas era uma política que dependia muito de quem era o bibliotecário.

AF – Da boa vontade do cidadão.

AVP – Exatamente. Eu acho que em 2004 e 2005 eu formalizei isso como uma ação da chefia, de preservar.