



UFAM

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



THAYSA MATOS CASTRO

UMA APROXIMAÇÃO À NARRATIVA ERÓTICA DE CLAUDIO RODRÍGUEZ FER.
ANÁLISE DE QUATRO CONTOS DE *OS PARAÍSO ERÓTICOS*

MANAUS

2026

THAYSA MATOS CASTRO

UMA APROXIMAÇÃO À NARRATIVA ERÓTICA DE CLAUDIO RODRÍGUEZ FER.
ANÁLISE DE QUATRO CONTOS DE *OS PARAÍSO ERÓTICOS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Amazonas, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração de Estudos Literários, sob orientação do Prof. Dr. Saturnino José Valladares López.

MANAUS

2026

Ficha Catalográfica

Elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

C355a Castro, Thaysa Matos
 Uma aproximação à narrativa erótica de Claudio Rodríguez Fer. Análise
 de quatro contos de Os paraísos eróticos / Thaysa Matos Castro. - 2026.
 128 f. ; 31 cm.
 Orientador(a): Saturnino José Valladares López .
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Amazonas, Programa
 de Pós-Graduação em Letras, Manaus, 2026.
 1. Corpo. 2. Erotismo. 3. Memória. 4. Narrativa galega. 5. Transgressão.
 I. López, Saturnino José Valladares. II. Universidade Federal do
 Amazonas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título

THAYSA MATOS CASTRO

UMA APROXIMAÇÃO À NARRATIVA ERÓTICA DE CLAUDIO RODRÍGUEZ FER.
ANÁLISE DE QUATRO CONTOS DE *OS PARAÍSO ERÓTICOS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Amazonas, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração de Estudos Literários, sob orientação do Saturnino José Valladares López.

Aprovado em 04 de março de 2026.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Saturnino José Valladares López – Presidente/Orientador (PPGL/UFAM)

Prof. Dr. Norival Bottos Júnior – Membro (PPGL/UFAM)

Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva – Membro (PPGLA/UEA)

Dedico este trabalho aos meus pais, Rui e Fátima, pelo amor e apoio incondicional, e aos meus filhos, Agnes e Athos, que foram a minha força nos momentos difíceis.

AGRADECIMENTOS

A Deus, agradeço primeiramente, pela vida, pela força cotidiana e pela esperança renovada nos momentos em que o cansaço quase falou mais alto. Foi na fé que encontrei equilíbrio para seguir, confiar e acreditar que todo esforço carrega um sentido maior.

À minha família, meu alicerce, expresso minha gratidão mais profunda. Aos meus pais Rui Castro e Fátima Matos, pelo amor incondicional, pelo incentivo constante e por nunca medirem esforços para que eu pudesse sonhar e avançar. Aos meus filhos, Agnes Maria e Athos, razão maior de tudo, agradeço pela paciência, pelo carinho e pela luz que trouxeram aos dias difíceis. Vocês foram e continuam sendo a minha maior fonte de coragem, sentido e esperança.

Aos amigos e colegas que caminharam comigo ao longo dessa trajetória, deixo meu agradecimento sincero pelo apoio, pelas escutas generosas, pelas palavras de incentivo e pelas trocas que tornaram esse percurso mais leve e humano. Cada gesto de apoio fez diferença.

À Universidade Federal do Amazonas, agradeço pela oportunidade de formação, pelo espaço de reflexão crítica e pela possibilidade de crescimento acadêmico e pessoal. Esta instituição representa, para mim, não apenas um lugar de estudo, mas um compromisso com o conhecimento e com a transformação social.

Ao meu orientador, Saturnino José Valladares López, manifesto minha gratidão pela orientação cuidadosa, pela confiança, pelo rigor intelectual e pela generosidade ao longo de todo o processo. Sua condução foi fundamental para o amadurecimento deste trabalho e para minha formação enquanto pesquisadora.

Por fim, agradeço a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para que este trabalho se tornasse possível. Esta dissertação é fruto de encontros, afetos, aprendizagens e esperança e carrega um pouco de cada um que esteve presente nessa caminhada.

RESUMO

Esta dissertação propõe uma aproximação à narrativa erótica de Claudio Rodríguez Fer, a partir da análise de quatro contos da obra *Os paraísos eróticos* (2010), a saber: “A muller loba”, “A raposa boreal”, “A fera frágil” e “A osa que chove”, integrantes da seção “Belas e bestas”. O estudo parte da compreensão do erotismo não como simples representação do desejo ou da sexualidade, mas como uma estrutura simbólica complexa, capaz de articular dimensões fundamentais da experiência humana, como o amor, a memória, a violência e a morte. Ancorada em uma perspectiva teórico-crítica interdisciplinar, a pesquisa dialoga principalmente com as reflexões de Georges Bataille e Octavio Paz, cujas abordagens permitem compreender o erotismo como experiência que tensiona interditos, transgride limites e inscreve o desejo no campo da linguagem, da imaginação e da cultura. Complementam esse arcabouço teórico contribuições de autores como Michel Foucault, Paul Ricoeur, Roland Barthes, Aleida Assmann, Jean-Pierre Vernant e Mircea Eliade, que ampliam a discussão ao relacionar erotismo, memória, subjetividade, poder, mito e sagrado. Nos contos analisados, o erotismo emerge como força ambivalente, ora vinculada à afirmação da vida e do desejo, ora atravessada pela dor, pela perda e pela consciência da finitude. As personagens femininas criadas por Rodríguez Fer assumem centralidade narrativa e encarnam múltiplas faces do desejo, revelando um erotismo que se constrói na tensão entre liberdade e interdição, prazer e sofrimento, corpo e memória. Do ponto de vista metodológico, trata-se de uma pesquisa de natureza bibliográfica e analítico-descritiva, centrada na leitura interpretativa dos textos literários e teóricos. Ao longo da análise, buscou-se demonstrar como o erotismo, na obra de Claudio Rodríguez Fer, ultrapassa a esfera do corpo e se configura como linguagem estética e existencial, capaz de revelar conflitos subjetivos, afetivos e históricos. Assim, a dissertação contribui para o aprofundamento dos estudos sobre o erotismo na literatura contemporânea, evidenciando sua potência simbólica e sua relevância para a compreensão das complexidades da condição humana.

Palavras-chave: Corpo; Erotismo; Memória; Narrativa Galega; Transgressão

ABSTRACT

This dissertation proposes an approach to the erotic narrative of Claudio Rodríguez Fer through the analysis of four short stories from the work *Os paraísos eróticos* (2010): “A muller loba,” “A raposa boreal,” “A fera fráxil,” and “A osa que chove,” all included in the section “Belas e bestas.” The study understands eroticism not merely as the representation of desire or sexuality, but as a complex symbolic structure capable of articulating fundamental dimensions of human experience, such as love, memory, violence, and death. Grounded in an interdisciplinary theoretical perspective, the research primarily engages with the reflections of Georges Bataille and Octavio Paz, whose approaches allow eroticism to be understood as an experience that challenges prohibitions, transgresses limits, and inscribes desire within the domains of language, imagination, and culture. This theoretical framework is further expanded through dialogue with authors such as Michel Foucault, Paul Ricoeur, Roland Barthes, Aleida Assmann, Jean-Pierre Vernant, and Mircea Eliade, contributing reflections on memory, subjectivity, power, myth, and the sacred. In the analyzed narratives, eroticism emerges as an ambivalent force, at times linked to the affirmation of life and desire, and at others traversed by pain, loss, and the awareness of finitude. The female characters created by Rodríguez Fer occupy a central narrative position and embody multiple expressions of desire, revealing an eroticism constructed in the tension between freedom and prohibition, pleasure and suffering, body and memory. In this context, death does not appear merely as an endpoint, but as a structural element that intensifies desire and deepens its symbolic resonance. Methodologically, this is a bibliographical and analytical-descriptive study, based on close reading and critical interpretation of literary and theoretical texts. The analysis seeks to demonstrate how eroticism in Claudio Rodríguez Fer’s work transcends the physical sphere and becomes an aesthetic and existential language, capable of revealing subjective, affective, and historical conflicts. Thus, this dissertation contributes to the field of contemporary literary studies by highlighting the symbolic potency of eroticism and its relevance for understanding the complexities of the human condition.

Keywords: Body; Eroticism; Memory; Galician Narrative; Transgression

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - O EROTISMO E SUAS MÚLTIPLAS RELAÇÕES	16
1.1. Definição de erotismo	16
1.2. O erotismo e a religião	22
1.3. O erotismo na mitologia grega	27
1.4. O erotismo e a sociedade	30
1.4.1. O erotismo e o amor	34
1.4.2. O erotismo e a memória	38
1.4.3. O erotismo e a violência	42
1.4.4. O erotismo e a morte	46
1.5. O erotismo feminino	49
1.6. O erotismo e a literatura	56
CAPÍTULO 2 – ANÁLISE DOS CONTOS	60
2.1. A muller loba	60
2.2. A raposa boreal	72
2.3. A fera frágil	85
2.4. A osa que chove	98
CONCLUSÃO	109
REFERÊNCIAS	127

INTRODUÇÃO

Desde os primeiros mitos da criação, passando pelas elegias antigas e pelos cantos místicos medievais, até a literatura moderna, o erotismo tem sido uma das expressões mais persistentes da imaginação humana. Longe de se restringir à representação do desejo carnal, ele emerge como uma construção simbólica onde se cruzam o amor, a morte, a violência e a transcendência. Em muitas culturas, a linguagem erótica foi ritualizada, proibida ou sagrada, refletindo os tabus, os valores e as angústias de cada época. Na literatura, o erotismo tem sido, muitas vezes, um reflexo das mudanças sociais e das transformações subjetivas. Ele revela como o corpo é percebido, sentido e representado, mas também questiona seus limites, suas fronteiras simbólicas e suas interdições. Apesar de estar presente em tantas obras e formas de escrita, ainda é comum que o erotismo seja abordado de maneira superficial ou tratado como um tema menor dentro da crítica literária. Isso evidencia o quanto ainda é necessário aprofundar esse olhar, reconhecendo sua força estética, existencial e simbólica.

É nesse sentido que se insere a proposta deste trabalho: analisar quatro contos de Claudio Rodríguez Fer em que o erotismo se entrelaça de forma densa com outras dimensões fundamentais da experiência humana — o amor, a memória, a violência e a morte.

Nessa perspectiva, o erotismo não é visto apenas como a representação do desejo ou da sensualidade, mas como uma força ambivalente, capaz de celebrar a vida e, ao mesmo tempo, revelar suas rupturas, ausências e finitudes. Em Rodríguez Fer, a morte se torna a tensão estrutural do desejo em que o excesso da vida toca a sua própria consumação, mostrando a morte não como fim, mas como força que intensifica o erotismo. Seus contos são construídos numa narrativa profundamente multifacetada, em que o erotismo se torna vetor de significações afetivas, históricas e existenciais, reforçando seu papel como linguagem que inscreve no corpo e na memória as marcas da experiência humana. Os contos analisados são: “A muller loba”, “A raposa boreal”, “A fera fráxil” e “Osa que chove”, todos publicados na seção “Belas e bestas” do livro *Os paraísos eróticos* no ano de 2010.

Claudio Rodríguez Fer é um poeta contemporâneo, ensaísta e professor galego cuja obra se destaca pela profundidade lírica, pela defesa da identidade cultural e pela celebração da diversidade. Construiu uma carreira literária marcada por suas expectativas e compromisso com questões sociais e políticas. Sua poesia, que transita entre o intimismo e o universal, é permeada por temas como o amor, o erotismo e a liberdade. A vitalidade presente em sua prática literária mostra uma autorreflexão e está intimamente ligada à sua busca por conhecimento. Segundo

Regueiro (2023, p.86): “E esta aposta pola poesía como coñecemento radicalmente persoal e libertaria, onde vida e obra son indisolubles”¹. *Os paraísos eróticos* (2010) é a materialização das palabras de Regueiro sobre Rodríguez Fer.

Neste libro, ele une três elementos indissolúveis de sua vida: a mulher, a liberdade e o erotismo. Suas protagonistas femininas buscam em sua existência o poder de se tornarem donas de si e da sua liberdade erótica. Elas são o centro de ricas narrativas cheias de metáforas e referências que levam o leitor a sentir as mais variadas sensações no decorrer dos contos. Assim, os quatro contos escolhidos para a análise das múltiplas relações que o erotismo tem com o amor, a memória, a violência e a morte, devem servir de base para o entendimento do processo de criação da narrativa de Claudio Rodríguez Fer em *Os paraísos eróticos* (2010).

Desenvolver o tema proposto: Uma aproximação à narrativa erótica de Claudio Rodríguez Fer. Análise de quatro contos de *Os paraísos eróticos*, assume fundamental importância, pois partiu da necessidade de analisar a abordagem do erotismo na literatura, não o compreendendo como elemento de provocação ou transgressão, mas como estrutura simbólica capaz de revelar aspectos profundos da subjetividade, da memória e da condição humana. A escolha pela obra de Claudio Rodríguez Fer nasce da força singular de sua escrita, profundamente enraizada em uma poética do erotismo que não se limita ao corpo. Ao contrário, ela se expande para tocar afetos, memória, linguagem e história. Seus contos não apenas falam do desejo, mas o colocam em tensão com experiências fundamentais da existência humana, como o amor, a morte e a violência. Neles, o erotismo deixa de ser apenas representação sensível e passa a operar como linguagem simbólica, questionando discursos tradicionais e revelando sua potência estética, política e emocional.

O objetivo desta dissertação é se aproximar dessa narrativa erótica construída por Rodríguez Fer, analisando como o erotismo se articula com o amor, a memória, a violência e a morte em quatro contos do livro *Os paraísos eróticos* (2010). A proposta é observar de que forma as personagens encarnam diferentes faces do desejo e como a sexualidade, nesses textos, se cruza com questões de poder, identidade e subjetividade. Também se busca refletir sobre como a transgressão de normas sociais e morais aparece como elemento central para a construção das tensões que atravessam as histórias, e de que modo o erotismo está vinculado a afetos contraditórios como o amor e a culpa, o prazer e o sofrimento, revelando as camadas ambíguas que fazem do desejo uma experiência tão intensa quanto vulnerável.

¹ As citações retiradas de obras em Língua Galega não serão traduzidas, pois entendemos que não apresentarão dificuldade devido à proximidade com a Língua Portuguesa.

A relação entre linguagem e erotismo tem sido amplamente discutida na literatura e na filosofia, com destaque para o papel da linguagem não apenas como um meio de comunicação, mas como uma ferramenta capaz de construir e transgredir limites sociais e pessoais. Paz (1994, p. 12) estabelece que: “O erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora”. Revelando que o erotismo, em sua essência, não é apenas o desejo físico, mas que envolve uma multiplicidade de significados que são mediadas e transformadas pela linguagem. A metáfora, neste contexto, deve ser entendida como procedimento de construção e produção de sentido, pois o erotismo sendo a transfiguração da sexualidade traz algo inovador e único ao ato sexual: a imaginação, que também está presente na linguagem.

Tendo em vista que a imaginação está presente tanto na linguagem quanto no erotismo, é possível afirmar, com base em Paz que ela atua como força transfiguradora, pois é por meio dela que o ato sexual deixa de ser apenas biológico e se torna cerimonial, simbólico, um rito. Do mesmo modo, é a imaginação que erotiza a linguagem, convertendo-a em poesia, metáfora e ritmo. Quando Paz (1994, p. 12) afirma que: “A imaginação transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora”. Ele indica uma chave essencial para compreender o erotismo: trata-se de algo que vai muito além da representação do desejo. O erotismo, nessa perspectiva, abre-se como um campo simbólico expandido, onde a imaginação não apenas intensifica o que é vivido, mas transforma o próprio modo de sentir e significar. É nesse alargamento de sentido que o erotismo encontra outras dimensões fundamentais da experiência humana — o amor, a violência, a memória e a morte.

A ligação entre erotismo e amor é, talvez, a mais evidente. Mas não se trata apenas de ternura ou afeto. O erotismo ligado ao amor carrega também o risco, o desamparo, a fusão com o outro que ultrapassa o corpo. Há, aí, uma intimidade que toca o mais fundo do ser. Por outro lado, o erotismo também pode se associar à violência — não no sentido de pura brutalidade, mas como transgressão, como uma travessia dos limites do permitido, uma forma de tocar o que foi interditado. A violência simbólica que às vezes emerge no desejo mostra o quanto o erotismo pode ser ambíguo, tenso, contraditório.

A memória, nesse percurso, aparece como o lugar onde o erotismo se reinscreve — aquilo que já foi vivido e que retorna, mesmo sem se repetir. Marcas, gestos, ausências: o corpo deseja com tudo o que já sentiu. E a morte, com sua presença sempre latente, cruza o erotismo pela consciência da finitude. Há um prazer que se intensifica justamente porque pode acabar,

um desejo que toca o abismo da perda. Desejar, nesse contexto, é também enfrentar a impermanência, experimentar a vulnerabilidade.

Por isso, ao longo da história da literatura, o erotismo nunca foi apenas uma linguagem do corpo: ele sempre carregou consigo camadas profundas de sentido. Ao se entrelaçar com temas como o amor, a memória, a violência e a morte, o erotismo revela-se como uma força que rompe com as certezas e obriga o sujeito a habitar zonas de ambiguidade, onde o prazer e o sofrimento muitas vezes caminham juntos. É desse entrelaçamento que nasce o interesse por investigá-lo — porque é justamente aí, nas fissuras, nas margens do desejo, que se revelam as zonas mais complexas da existência humana. A narrativa presente em *Os paraísos eróticos* (2010) permite compreender como o erotismo pode se manifestar através da transgressão, da memória afetiva, da fragilidade e do enfrentamento da finitude.

Esta pesquisa tem caráter analítico-descritivo, visto que trabalha com a análise e discussão de quatro contos da obra supramencionada, tendo como foco de análise o repertório crítico apresentado e as fontes primárias, buscando investigar em que medida Claudio Rodríguez Fer relaciona o erotismo ao amor, a memória, a violência e morte, criando uma rede de significações que transcende o desejo físico para refletir complexidades emocionais, psicológicas e existenciais. Nas narrativas de Claudio Rodríguez Fer, o erotismo ultrapassa a esfera do prazer imediato. Ele funciona como um instrumento de revelação, uma espécie de lente sensível através da qual se expõem os conflitos mais profundos das personagens, suas fragilidades, seus desejos e a complexidade dos vínculos que estabelecem com o amor, a memória, a violência e a morte. O erotismo, assim, deixa de ser apenas tema e se torna linguagem — uma forma de dizer o indizível, de tornar visível aquilo que muitas vezes é interditado ou silenciado.

A pesquisa aqui desenvolvida é de natureza exclusivamente bibliográfica e se baseia na leitura atenta, na interpretação e na análise crítica de textos literários e teóricos. A escolha dos autores que sustentam o estudo não foi aleatória, mas feita com base na relevância de suas contribuições para a compreensão do erotismo como fenômeno simbólico, social e existencial.

No que diz respeito à reflexão sobre o erotismo em si, os escritos de Georges Bataille, em *O erotismo* (1987), são centrais. Sua abordagem intensa e radical revela a proximidade entre erotismo, morte e sacrifício, oferecendo um olhar que mergulha na descontinuidade da existência. Já Octavio Paz, em *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), amplia essa discussão ao propor uma visão do erotismo como elo entre o corpo e o espírito, entre o instinto e a transcendência. Sua leitura aponta para o erotismo como linguagem que aproxima o sagrado e

o profano, afirmando-o como metáfora da própria experiência humana. Francesco Alberoni, por sua vez, em *O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução* (1986), acrescenta uma dimensão relacional à análise, observando como o erotismo interfere na construção das identidades e nas formas de vinculação entre os sujeitos.

A questão da memória, fundamental neste estudo, ganha profundidade com as contribuições de Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2020). Sua abordagem ilumina como as experiências vividas moldam o sujeito e como o desejo está intrinsecamente atravessado por essas memórias — conscientes ou não. Roland Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1997), reforça essa perspectiva ao revelar a linguagem do amor e do desejo como um campo atravessado por lembranças, fantasias, ausências e repetições. Maurice Halbwachs em *A memória coletiva* (2003), Ulpiano T. Bezerra de Meneses em *Os paradoxos da memória* (2007), Jean-Jacques Rosseau em *Emílio ou da educação* (1973), Michael Pollak em *Memória, esquecimento, silêncio* (1989) e Aleida Assmann em *Espaços da recordação* (2011) expandem esse horizonte também ao considerar os diferentes tipos de memória: individual, coletiva, afetiva e cultural. Todos, de maneiras diferentes, contribuem para o entendimento de como as memórias não apenas formam esses indivíduos, mas também moldam seus desejos, perdas e impulsos. Nesse contexto, o erotismo aparece como uma forma de memória viva, corpo que se lembra e que revive, muitas vezes, tanto o prazer quanto a dor.

Já Michel Foucault, em *História da sexualidade: o uso dos prazeres* (2020), oferece uma leitura sobre como o erotismo, assim como a sexualidade, foi moldado por discursos e dispositivos de poder ao longo do tempo, revelando os modos como o corpo foi e continua sendo regulado, vigiado e normatizado. Em diálogo com essa perspectiva crítica, Jean-Pierre Vernant, em *Mito e pensamento entre os gregos* (2018), contribui para o entendimento da experiência erótica a partir de suas raízes mitológicas, mostrando como o desejo, assim como a morte, a violência e o sagrado, foi pensado nas cosmogonias antigas como algo constitutivo da existência humana. Já Mircea Eliade, em *O sagrado e o profano* (1992), aprofunda essa dimensão ao revelar como a experiência do sagrado se manifesta como ruptura do tempo comum, criando um espaço simbólico que também acolhe o erotismo enquanto força de revelação e transcendência. Jonathan Culler com *Teoria literária: uma introdução* (1999), René Wellek e Austins Warren com *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários* (2003) e Antonie Compagnon em *O demônio da teoria* (2010) servem de base para os estudos literários, mostrando como a literatura pode estar ligada ao erotismo e como pode o representar.

Com base nesses aportes, a dissertação está organizada em três partes. A primeira se dedica à fundamentação teórica, explorando as várias camadas do erotismo, da dimensão física à simbólica com apoio nos autores citados. A segunda parte volta-se para a análise dos quatro contos de *Os paraísos eróticos*, com foco nas articulações entre erotismo, amor, memória, violência e morte, mostrando como essas experiências se entrelaçam nas narrativas. Por fim, a terceira parte reúne as considerações finais, onde se retoma o percurso traçado e se destaca o erotismo não apenas como tema literário, mas como força que atravessa a linguagem, a subjetividade e a própria condição de estar no mundo.

CAPÍTULO 1 - O EROTISMO E SUAS MÚLTIPLAS RELAÇÕES

1.1. Definição de erotismo

Ao focar este estudo no erotismo, abre-se o caminho para a compreensão de um dos aspectos mais fundamentais da existência humana e do seu papel desempenhado na sociedade. Considerando que o desejo vem sendo compreendido de diversas formas e assumindo diferentes significações desde o início das civilizações, é necessário ressaltar que essas interpretações vão muito além da simples ideia de instinto sexual.

Isso implica pensar como o desejo pode ser sentido por cada indivíduo e em suas formas de manifestações, principalmente quando vinculado às normas sociais, pois é nessa articulação que o erotismo é compreendido. A partir do momento que o indivíduo descobre a íntima ligação que existe entre a linguagem do corpo e a imaginação, entende que o erotismo ao ser vivido, dá poder, liberdade e identidade a quem o sente.

O sexo remete à dimensões biológicas vinculadas a reprodução em grande parte dos animais; no caso do ser humano, essa base é modulada por linguagem e cultura. O erotismo, por sua vez, opera no registro simbólico: não se esgota no ato sexual, porque se alimenta da imaginação e se inscreve como prática social. Assim, deixa de ser mero impulso e passa a instituir formas de representação e ritualização do desejo que configuram subjetividades e influenciam a ordem social e comportamental.

A definição de erotismo proposta neste estudo, é apresentada com base nas reflexões dois autores: George Bataille, em *O erotismo* (1987) e Octávio Paz em *A dupla chama: amor e erotismo* (1994). Embora se reconheça que esses dois autores partem de conceitos diferentes sobre o erotismo, aqui cada um fornece conceitos-chave sobre o desejo, a imaginação, a transgressão e a morte que, juntos, permitem a compreensão do erotismo como força vital na vida do ser humano.

O primeiro segue a concepção da relação entre o erotismo e a morte, em como ambos possui uma ligação, trazendo as tensões e os interditos que comprovam seu pensamento. O segundo, por outro lado, já vê o erotismo ligado ao amor, a criação poética e a imaginação. A leitura de Bataille ilumina o aspecto mais transgressivo e de risco do erotismo; a de Paz, mostra o lado poético e imaginativo que, juntos, fornecem um arcabouço para compreender o erotismo neste estudo.

No pensamento de Bataille, o erotismo é uma construção cultural. Ele afirma que: “A atividade sexual reprodutiva é compartilhada por animais sexuais e seres humanos, mas somente os humanos transformaram sua atividade sexual em uma experiência erótica” (Bataille, 1987, p. 10). Com isso, o autor faz uma distinção entre a sexualidade voltada para a reprodução, comum entre os animais, e a dimensão erótica que é característica dos humanos. O erotismo vai além dos ciclos biológicos: trata-se de uma prática simbólica que se nutre da imaginação, do desejo e da consciência, podendo se manifestar de diversas maneiras, sem um propósito reprodutivo.

Para ele: “O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão” (Bataille, 1987, p. 20). Nessa linha, o erotismo não é apenas sexo; trata-se de uma experiência que desestabiliza e convoca reflexão sobre desejos, culpas e valores, muitas vezes em conflito com as normas sociais. Em suma, o sexo pertence ao campo da necessidade reprodutiva, enquanto o erotismo opera como dimensão filosófica do prazer: nele, o sujeito interroga seus limites: do corpo, da regra e da finitude, e vive uma intensidade em que o corpo se torna suporte de sentido.

Um dos conceitos centrais em Bataille é a tensão entre continuidade e descontinuidade dos seres. Em sua proposta, há duas vias pelas quais se busca essa continuidade: a morte e o erotismo. No caso do erotismo, ela se experimenta como suspensão provisória da descontinuidade — uma fusão que pode envolver os corpos, os corações e o sagrado. No plano dos corpos, essa fusão se dá no ato erótico, no qual o sujeito põe à prova seus limites, excedendo-se e tocando o outro; nessa entrega, ocorre uma dissolução parcial do eu e, ainda que brevemente, intui-se a experiência de continuidade.

Nesse sentido, o erotismo pode ser visto como um sacrifício profano: à semelhança da morte, transgredir interditos e instaura uma comunicação intensa que dilui fronteiras. Em síntese, o erotismo funciona, para o ser humano, como enfrentamento da mortalidade: ao exceder limites do corpo e da norma, faz viver a continuidade e intensifica a vida em seu grau mais alto.

À luz da tensão entre continuidade e descontinuidade, a oposição do autor entre reprodução e erotismo torna-se decisiva: a primeira garante a espécie; o segundo experimenta o excesso. É deliberativo notar como Bataille dissocia reprodução e erotismo: “Eu disse que a reprodução se opunha ao erotismo, mas é verdade que o erotismo se define pela independência do prazer erótico e da reprodução como fim” (Bataille, 1987, p. 11). A distinção desloca o foco da continuidade da espécie para a experiência do excesso: o erotismo não se subordina à finalidade reprodutiva; constitui-se como prática simbólica alimentada por imaginação e

consciência. No plano dos corpos, essa experiência põe à prova limites e produz uma suspensão provisória da descontinuidade, em que o sujeito, excedendo-se, toca o outro. Nesse registro, a “perpetuação da vida” torna-se secundária: privilegia-se a intensidade do vivido. É nesse deslocamento que se abre a ruptura da ordem utilitária e a vizinhança do sagrado: ao investir o desejo fora do objetivo da reprodução, o sujeito transgride o interdito e faz do corpo suporte de uma comunicação intensa.

Para ele: “O erotismo, eu o disse, é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão” (Bataille, 1987, p.21). Partindo do conceito da descontinuidade: o ser humano nasce e morre só, a busca de continuidade leva o sujeito, por conta própria, a entregar-se ao outro. Essa entrega, ainda que momentânea, suspende o eu isolado. O prazer e a experiência-limite que daí resultam desestabilizam o sujeito e fazem entrever o desejo de reconexão. Nesse movimento, ele permite-se perder-se para depois reencontrar-se; o prazer deixa de ser apenas corporal e instintivo e adquire densidade simbólica, operando como força vital.

No que se refere a suspensão do eu, para Bataille isso se realiza de três maneiras: o erotismo dos corpos, dos corações e o sagrado. O primeiro, já diz tudo, refere-se à união física entre corpos. O ato sexual é utilizado como instrumento de busca pela continuidade do ser que, na entrega momentânea consegue a dissolução de si e com parceiro, que ao se fundirem sentem a experiência do ser contínuo. Essa entrega corporal e prazerosa é afirmada por ele como: “A passagem do estado normal ao de Desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua” (Bataille, 1987, p.14). No desejo erótico o prazer físico serve apenas como ponte para que o indivíduo possa confrontar seus limites. É como se a partir dali tudo que ele sente se transformasse em uma força única que ele teria que aprender a controlar. O prazer físico é ultrapassado e os limites transbordados em suas sensações únicas. O corpo torna-se um portal que pode revelar todo o desequilíbrio do ser, no espaço em que a vida, prazer se entrelaçam. No erotismo tudo se transforma em força que move o indivíduo em sua busca pela continuidade.

O erotismo dos corações é ligado aos sentimentos e caracterizado por vínculos emocionais profundos. A esse respeito, ele afirma: “O erotismo dos corações é mais livre. Ele se distingue, à primeira vista, da materialidade do erotismo físico, mas deriva deste, frequentemente manifestando-se como um aspecto estabilizado pela reciprocidade entre os amantes” (Bataille, 1987 p. 15). Isso significa que sua origem está no corpo e no prazer físico, mas vai além disso, estendendo o estado de desejo do indivíduo. Não se limita apenas à fusão

física; transforma-se em uma combinação de paixão, afeto e cuidado. A entrega não é algo passageiro; trata-se de um processo contínuo, onde a pessoa permite ser tocada pelo outro e desse toque emerge o sentimento de proteção, indicando que aquele espaço é seguro e propício para vivenciar todas as sensações e prazeres que o erotismo oferece.

Bataille diz que: “A paixão dos amantes prolonga no campo da simpatia moral a fusão dos corpos entre si” (Bataille, 1987, p. 15). Nessa modalidade, a ênfase desloca-se do instante da fusão para a duração do vínculo: o erotismo dos corações supõe reciprocidade e cuidado, estabilizando o desejo no tempo. Não se trata de arrefecimento do prazer, mas de sua densificação, o que era impulso sensível se converte em linguagem partilhada, memória e rito cotidiano. Assim, a busca de continuidade realiza-se no registro afetivo, sem reduzir-se a sentimentalismo.

Para tratar do erotismo sagrado, convém primeiro delimitar a tensão entre sagrado e profano em Bataille. O sagrado designa o que excede a ordem utilitária: é o domínio do interdito e do excesso, marcado por uma ambivalência de temor e fascínio. O profano, por sua vez, corresponde à vida ordinária do uso, do trabalho e da regularidade. Nessa moldura, o erotismo sagrado ocorre quando a experiência erótica transgride o interdito e suspende provisoriamente a descontinuidade do eu. Não se trata do “desconhecido” em abstrato, nem do “desejo” como sinônimo de profano, mas de um passo ritual que, partindo do cotidiano, rompe a utilidade, aproxima o sagrado e produz uma comunicação intensa (êxtase) na qual vida, prazer se entrelaçam.

Ele afirma que: “O erotismo, cujo objeto se encontra além da realidade imediata, não é redutível ao amor divino” (Bataille, 1987, p. 17). Essa menção não é de natureza teológica, mas sagrada: refere-se a um acesso a um estado de intensidade que ultrapassa o cotidiano. Nesse contexto, a experiência mística aparece como uma representação da ruptura com a descontinuidade: “A experiência mística, na medida em que possuímos a força para operar uma ruptura em nossa descontinuidade, provoca em nós a sensação de continuidade” (Bataille, 1987, p. 17). O erotismo sagrado, assim como o dos corpos e dos corações, leva a uma dissolução parcial do eu. No âmbito sensível (corpos), essa continuidade é percebida pela fusão; no plano afetivo (corações), pelo fortalecimento mútuo do laço; e na esfera do sagrado, pela vivência liminar que transgride as proibições. Em todos esses casos, o erotismo atua como um rito de passagem: permite ao sujeito ultrapassar seus limites, seja os físicos, os desejos ou as normas e transforma o prazer do um mero impulso sexual em uma atividade simbólica, onde vida, prazer e morte se entrelaçam.

Em diálogo com Bataille, Octavio Paz, em *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), diferencia sexualidade de erotismo: “A primeira característica que distingue o erotismo da sexualidade é a sua infinita variedade de manifestações ao longo das épocas e lugares. O erotismo é invenção, uma variação incessante; enquanto o sexo permanece constante” (Paz, 1994, p. 16). Nesse sentido, o erotismo é compreendido por ele como uma construção cultural que ultrapassa o ato físico, atuando de maneira criativa e adaptando-se à história e às culturas no decorrer da história. Em contrapartida, a sexualidade se relaciona com fundamentos biológicos dos seres vivos.

Para Paz, existe um elemento primordial para a experiência erótica: a imaginação. Considerando que o erotismo é invenção, a imaginação é o elemento que transforma o desejo em rito. A forma como isso ocorre é simples: o homem cria, fantasia e toda essa criação vira um ritual onde o corpo deixa de exercer a simples função de reprodutor e passa a se tornar um símbolo. Para o homem, o ato sexual se transforma em ato erótico e o erotismo transfigura essa sexualidade, ampliando os limites do prazer e como consequência, o ser passa a se conhecer e a conhecer o outro. Em seus estudos, diz que o erotismo é: “Sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens” (Paz, 1994, p. 16). Demonstrando como o homem transformou um ato biológico em linguagem, símbolo e criação, rompendo com a lógica instintiva do ato sexual. O homem sentiu a necessidade transcender o prazer e associou isso à imaginação, criando uma força vital alimentada pela linguagem, pelo desejo e pela criação.

Na concepção de Paz, o erotismo é um movimento que transita entre instinto e imaginação. Por essa razão, está relacionado intimamente ao amor, à poesia e à arte. Para ele, tanto o erotismo quanto a poesia surgem do anseio do indivíduo de superar os limites do físico e da linguagem, que faz isso através da imaginação. Quando afirma que: “A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal” (Paz, 1994, p. 12). Demonstrando que no erotismo, o corpo fala como um poema e na poesia, a linguagem deseja como um corpo. Em ambos há a transfiguração de sentido, do instinto em símbolo (erotismo) e da palavra comum em experiência (poesia).

Ressaltando que: “Aquilo que nos mostra o poema não vemos com nossos olhos da matéria, e sim com os do espírito” (Paz, 1994, p. 11). E constatando que, o indivíduo ao ler um poema, tem a oportunidade de sentir as intenções do autor; a palavra se transforma em objeto e sensação. De forma semelhante, no erotismo, o corpo vai além de sua função natural no ato

sexual, ele passa a integrar a uma experiência transcendental onde as sensações se sobressaem ao ato físico. Os dois habitam o abismo do mistério, desejo e criação. Assim, é possível perceber que linguagem e desejo estão interligados; pois tanto os gestos corporais expressam-se por meio de sensações quanto as palavras evocam experiências prazerosas análogas às vivências eróticas.

Em *A dupla chama: amor e erotismo*, Paz organiza essas experiências em três dimensões, sexo, amor e erotismo: “O mais antigo dos três, o mais amplo e básico é o sexo. É a fonte primordial. O erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual” (1994, p. 15). Nessa moldura, o sexo remete a base biológica, ao passo que o erotismo desloca essa base: inventa formas, ritualiza o desejo e o inscreve na cultura. É a imaginação que desloca o ato do plano estritamente biológico para o simbólico: o gesto torna-se representação e o corpo ganha estatuto de símbolo. Por isso, o prazer não se resolve no físico; ele se expande como experiência mediada por linguagem e rito, reconfigurando a relação de si com o outro.

Ao dizer que: “Uma das finalidades do erotismo é domar o sexo e inseri-lo na sociedade” (Paz, 1994, p. 17). Paz destaca como o erotismo é usado na organização social. O sexo é natural, instintivo e dentro da sociedade precisa ser contido, o erotismo por ser uma invenção do homem, cumpre esse papel, pois quando o desejo passa a ser adaptado às normas, valores e práticas coletivas ele controla o sexo. Isso revela a tensão que existe entre sexo e sociedade, de um lado o sexo serve para a reprodução e manutenção da espécie, mas por outro, se não for controlado pode destruí-la. É um impasse que só pode ser resolvido quando o erotismo passou a fazer parte da vida social do homem.

Do ponto de vista de Paz o erotismo é quem molda o desejo e o insere na sociedade. práticas individuais se tornam coletivas, integrando desejo e norma, onde ambos andam juntos, mas não ultrapassam seus limites. Cada cultura vê o erotismo à sua maneira, mas a passagem do biológico para o simbólico ocorre em todas. É nessa transição que o desejo se torna linguagem e a experiência erótica é compartilhada.

Se as normas moldam o indivíduo, o erotismo media a relação entre impulso e norma. Paz diz: “O erotismo é um ritmo: um de seus acordes é separação, o outro é regresso, volta à natureza reconciliada. O além erótico está aqui e é agora mesmo” (Paz, 1994, p. 28). Ao “conter” o sexo de forma uniforme, o erotismo alterna a contenção e a entrega do indivíduo. Cria, através da imaginação, formas de prazer que não se esgotam no ato sexual, mas que ganham espessuras numa experiência simbólica. O erotismo, para ele, seria a maneira que o homem criou para se manter conectado consigo mesmo e com a natureza.

Em síntese, demonstrou-se que, tanto em Bataille quanto em Paz, o erotismo se afirma como força inventiva que excede a sexualidade estritamente biológica e desloca normas. Convergem na ideia de uma transgressão criadora; divergem, porém, no enfoque: em Bataille, o erotismo se articula ao interdito, ao excesso e à vizinhança da morte; em Paz, aproxima-se da poesia, do amor e da criação, socializando e ritualizando o desejo. Em ambos os casos, o erotismo não se reduz ao corpo ou ao ato sexual: ultrapassa-os, torna-se linguagem e rito, e reconfigura a relação do sujeito consigo, com o outro e com o mundo.

1.2. O erotismo e a religião

A intersecção entre erotismo e religião é uma temática que se revela de maneira frequente nas expressões culturais desde os tempos antigos. Foucault (2020, p. 9) observa: “A vivência da sexualidade pode ser claramente diferenciada, como um fenômeno histórico único, da vivência cristã da ‘carne’; contudo, ambas parecem ser influenciadas pelo princípio do ‘homem de desejo’”. Isso sugere a teoria de que o erotismo, ao explorar o desejo e os limites morais, compartilha com as práticas religiosas aspectos como a busca por transcendência, a realização de rituais e a superação das barreiras impostas ao corpo e ao comportamento social.

Sobre essa relação, Paz explica:

Cada uma das grandes religiões históricas engendrou, externa ou internamente, seitas, movimentos, ritos e liturgias nas quais a carne e o sexo são caminhos em direção à divindade. Não podia ser de outra forma: o erotismo é antes de tudo e sobretudo sede de outridade. É o sobrenatural é a radical e suprema outridade (Paz, 1994, p. 20).

À luz de Paz, não se trata apenas de dizer que as religiões impõem normas: elas engendram ritos e liturgias em que carne e sexo podem funcionar como caminhos ao divino, porque o erotismo é, antes de tudo, “sede de outridade”, um impulso de saída de si em direção ao radicalmente outro.

Nesse horizonte, o erotismo não vira simples “produto normativo”; ele é uma invenção cultural que ritualiza e dá forma ao desejo, convertendo a sexualidade biológica em experiência simbólica. O erotismo media a relação entre o impulso e a norma, não para anulá-lo, mas para estilizá-lo e orientá-lo por códigos compartilhados. Muitas tradições privilegiaram o enquadramento reprodutivo do ato sexual; ainda assim, ao estabelecer parâmetros, elas não apenas contêm “excessos”, reorientam o desejo por meio de formas, imagens e ritos que equilibram prazer e ordem social. Ou seja, ao deslocar o sexo do campo puramente instintivo

para o registro simbólico-ritual, o erotismo intensifica a presença, amplia o vínculo com o outro e recompõe, sem idealizações naturalistas, uma natureza reconciliada no interior da vida social.

Muitas tradições religiosas envolvem tabus e rituais que desafiam convenções sociais e propõem experiências que ultrapassam o domínio racional, roçando o transcendente. Em sintonia com essa interseção, Bataille afirma: “O desenvolvimento do erotismo não é nada exterior ao domínio da religião” (1987, p. 22). A partir daí, o erotismo deixa de ser mera busca de prazer e passa a ser pensado como experiência de transgressão do interdito e de confronto com limites morais e interdições sociais ligadas ao desejo. O autor sugere que o erotismo e a religião compartilham uma estrutura simbólica: ambas operam pela transgressão e pela tentativa de suspender, ainda que por instantes, a descontinuidade do eu, em direção a uma continuidade que excede a individualidade. Enquanto a religião procura a comunhão com o sagrado por meio de rituais, o erotismo impele o corpo a ultrapassar seus limites, buscando um êxtase que se aproxima do sagrado.

O corpo, tanto no erotismo quanto na religião, funciona como forma simbólica que conduz o indivíduo à dimensão que o excede. Ainda que a etimologia seja discutida, a leitura tradicional de *religere*² (“ligar de novo”) é útil como imagem: ela sugere que muitas práticas religiosas visam reatar um vínculo entre homem e divino. Nessa chave, rituais que mobilizam corpo e desejo operam como passagens simbólicas, reavivando a sensação de um laço perdido e aproximando o sujeito de uma alteridade que escapa ao mundo familiar da experiência.

Sobre essa busca, Bataille comenta:

Jamais a humanidade pôde procurar o que a religião procura há muito tempo, a não ser num mundo em que sua busca dependia de causas duvidosas, subordinadas, quando não ao movimento dos desejos materiais, a paixões de circunstâncias: ela podia combater esses desejos e essas paixões, podia também servi-las, não podia ser-lhes indiferente (Bataille, 1987, p. 23).

À luz de Bataille, a busca do sagrado pela religião não se realiza fora do mundo social: ela se dá no meio de desejos materiais e “paixões de circunstância”. Por isso, a religião ora combate essas forças (tabus, interditos), ora as serve (festas, peregrinações, sacralização do casamento), mas não pode ser-lhes indiferente. Em contextos históricos concretos, sua ação frequentemente se subordina a alianças, interesses e contingências sem, contudo, abdicar da referência ao sagrado. Nessa chave, religião e erotismo partilham uma mesma estrutura: ambos

² Do latim *religere*, composto por re- (“novamente”) e *ligere* (“ligar”), significando “ligar novamente” ou “reconectar”

operam na tensão entre interdito e transgressão, tentando suspender, ainda que por instantes, a descontinuidade do eu para tocar uma continuidade que o excede.

Para ele: “O conhecimento do erotismo, ou da religião, exige uma experiência pessoal, igual ou contraditória, do interdito e da transgressão” (Bataille, 1987, p.24). Essa frase concentra uma tese sobre o modo de conhecer: não basta manejar conceitos; é preciso deixar que o corpo encontre o limite e, em certas ocasiões, o atravesse. “Igual” ao interdito, quando se vive a regra até o fim como: jejum, voto, silêncio, onde a tensão produz um saber por carência e medida; “Contraditória” ao interdito, quando se entra na cena do excesso: a festa que suspende o cotidiano, o rito que autoriza a inversão, a entrega erótica consensual que desarma o decoro e, no corte da norma, irrompe a intensidade. Nos dois caminhos, o que se aprende não é uma doutrina, mas uma forma de presença: o indivíduo sente os contornos de sua descontinuidade e percebe, por instantes, a possibilidade de continuidade que o excede.

Com isso, a continuidade do argumento se mantém: religião e erotismo partilham a mesma estrutura porque ambos instituem limites para encenar a sua suspensão. O interdito traça a borda; a transgressão dá a ver o que a borda ocultava. A experiência, seja pela observância, seja pelo excesso, é a “prova” que converte noção em conhecimento vivido. É por isso que, no conceito de Bataille, os ritos e as liturgias festivas, assim como a espera erótica e o seu transbordamento, não são opostos inconciliáveis: são vias complementares de acesso ao sagrado e à intensidade, dois modos distintos de produzir saber com o corpo.

Eliade em *O sagrado e o profano* (1992, p. 13) é categórico quando diz: “A história das religiões – desde as mais primitivas às mais elaboradas – é constituída por um número considerável de hierofanias”. A hierofania aqui, é a manifestação do sagrado no tecido do profano, não um enfeite do cotidiano, mas um corte que instaura outra ordem de realidade. É nesse tipo de aparição que as religiões se fazem e se refazem: nelas se qualificam lugares e tempos, se consagram objetos e gestos, se erguem ritos e símbolos que abrem passagem para o que excede a vida comum. Alguns exemplos de hierofanias são: uma montanha, que pode virar um lugar consagrado, o pão e o vinho, tomados como corpo e sangue, entre outros.

A história das religiões é a sedimentação dessas experiências múltiplas, que retornam sob formas variadas e respondem ao desejo persistente de tocar o que escapa à razão. Cada hierofania, assim, não apenas sinaliza a presença do sagrado: ela reordena o sentido do vivido, reinscreve o vínculo com a alteridade e entrega ao humano uma medida para atravessar a opacidade do cotidiano.

Para ele: “O sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades ‘naturais’” (Eliade, 1992, p. 12). Logo, o sagrado surge como uma ordem distinta do natural, com isso o mundo não fica apenas mais intenso; ele é reconfigurado, o lugar vira santuário, o tempo torna-se ritual, o gesto simples ganha espessura de signo.

Lendo isso em diálogo com Bataille, é possível compreender porque certos ritos eróticos podem funcionar como passagens simbólicas: ali, corpo e desejo não se reduzem ao biológico; são ritualizados e adquirem valor de sentido, suspendendo por instantes a descontinuidade do eu e roçando uma experiência de continuidade que remete ao sagrado. Não se trata de identificar erotismo e religião, mas de reconhecer sua estrutura comum: limite e excesso, pela qual o profano pode ser momentaneamente transfigurado.

Bataille diz: “A busca de uma continuidade do ser perseguida sistematicamente para além do mundo imediato aponta uma abordagem essencialmente religiosa” (Bataille, 1987, p. 13). Estabelecendo as diretrizes da gramática sagrada que ocorre sempre que um grupo organiza rituais, práticas de ascese ou festividades para transitar do regime do útil (o mundo imediato) para uma vivência em que o eu se dissolve, como na comunhão, êxtase ou perda temporária da identidade. Sendo assim, evocando uma forma religiosa de saber e existir. Trata-se não apenas de crença, mas também de criar condições (interdições e sua suspensão ritual) que possibilitem o contato com a continuidade que vai além do indivíduo. Dessa maneira, práticas como jejum, silêncio, sacrifício e eucaristia funcionam como mecanismos pelos quais a sociedade organiza o acesso ao que não possui um propósito utilitário, mas sim uma intensidade.

Para ele, o erotismo opera da mesma forma que a religião. O corpo entra em cenas codificadas por interditos e, em certos momentos, por sua suspensão; o desejo é ritualizado, o excesso é consentido e a experiência visa afrouxar as bordas do eu. Não se trata de utilidade nem de reprodução: o encontro erótico funciona como um sacramento profano em que o corpo vira suporte de sentido, a norma é tangenciada e, por instantes, desponta o vislumbre de continuidade. Assim como no rito religioso, o erotismo arranja a passagem do mundo imediato para uma intensidade que excede, uma prática de transgressão organizada pela qual a descontinuidade é, por um momento, vencida.

Nessa mesma direção, Eliade (1992, p. 13) observa: “O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano”. A tese é clara: o sagrado não se conclui por ideia, aparece e, ao aparecer, muda o estatuto do vivido. Uma montanha se torna alto lugar, uma fonte vira água de cura, um dia comum converte-se em tempo festivo; pão, vinho, água e gesto deixam de ser só utilidade e ganham densidade

simbólica. É essa hierofania que funda a distinção sagrado/profano e reorganiza espaço, tempo e corpo. Lida junto de Bataille, entende-se por que certas práticas, inclusive as que mobilizam o desejo, pedem marca e rito: quando o mundo é vivido nesse outro registro, o cotidiano cede lugar a uma presença que excede, e é exatamente aí que o sagrado se dá a conhecer.

Paz também faz essa aproximação do erotismo com o sagrado:

O ato em que culmina a experiência erótica, o orgasmo, é indizível. É uma sensação que passa da extrema tensão ao mais completo abandono e da concentração fixa ao esquecimento de si próprio; reunião dos opostos, durante um segundo: a afirmação do eu e sua dissolução, a subida e a queda, o além e o aqui, o tempo e o não-tempo (Paz, 1994, p. 100).

Quando afirma que o orgasmo é “indizível” e que nele se comprimem pares contrários, ele está nomeando o caráter liminar do erotismo: no clímax, o corpo não apenas sente, ele muda de regime. Por um instante, a borda do eu afrouxa e o tempo ordinário suspende o passo; a experiência exige metáfora, como a poesia, porque escapa ao discurso literal. É assim que o erotismo se aproxima do sagrado em sua leitura: não por dogma, mas porque reconcilia opostos e instaura uma presença “outra” no próprio aqui-agora, uma espécie de hierofania corporal. Nesse ponto, Paz converge com Bataille (continuidade que lampeja no excesso) e com Eliade (tempo qualitativamente distinto): o erotismo, quando ritualizado pela imaginação, faz do corpo um lugar de passagem, onde o cotidiano se abre para uma intensidade que excede a utilidade e pede linguagem simbólica.

Quando Paz observa que: “As práticas eróticas religiosas surpreendem tanto pela variedade quanto pela recorrência” (1994, p. 20). Ele aponta para um traço de fundo: onde há religião, há algum modo de dar forma simbólica ao desejo, ora dramatizando-o em festas e imagens nupciais, ora convertendo-o em disciplina e silêncio. Essa profusão de modos e sua repetição ritual ao longo do tempo mostram que erotismo e sagrado partilham uma mesma oficina: a imaginação que transforma impulso em linguagem. Ao institucionalizar essas formas, com ritos, metáforas e calendários, a sociedade ritualiza a passagem do instinto ao sentido; e é nessa passagem, insiste Paz, que o erotismo toca o sagrado, porque reconfigura corpo, tempo e palavra e faz da experiência uma presença que excede o uso cotidiano.

A religião não “eleva” o desejo por mera sublimação; ela o ritualiza. Ao inscrevê-lo em calendários, símbolos e gestos, converte impulso em linguagem e uso em sentido. Nesse registro, o erotismo deixa de ser somente prática sexual e se torna uma via de conhecimento pelo corpo: um exercício de passagem do regime do útil para uma presença que excede o cotidiano. É nessa chave que as convergências aparecem. Em Bataille, erotismo e religião

partilham a mesma engrenagem: interdito e transgressão organizam lampejos de continuidade em meio à descontinuidade. Em Eliade, quando o desejo é codificado em rito, o comum muda de estatuto, uma hierofania que reconfigura espaço, tempo e gesto. Em Paz, o erotismo é invenção e poética do corpo: a imaginação estiliza o desejo e, no clímax, reconcilia opostos (aqui/além, tempo/não-tempo), roçando o sagrado.

Por isso, erotismo e religião não se excluem; correspondem-se. Ambos desenhavam bordas e abrem brechas: dão forma social à energia do desejo e oferecem meios para ultrapassar o eu sem dissolver a vida comum. A ritualização do desejo é, ao mesmo tempo, disciplina e abertura, um sacramento profano que ensaia a continuidade de busca, e uma gramática pública que mantém aceso o vínculo com a alteridade que convoca.

1.3. O erotismo na mitologia grega

Este estudo recorre à mitologia grega para evidenciar como os mitos configuram dimensões da existência: ordem, transgressão, desejo e, nesse horizonte, atribuem ao erotismo estatuto de linguagem e rito. Como fio condutor, toma-se o relato de Eros e Psiquê, exemplar da dinâmica aqui defendida: o desejo que desestabiliza, atravessa interditos e retorna como vínculo público e sentido compartilhado.

Vernant, em *Mito e religião na Grécia Antiga* (2018, p. 5) diz: “Em sua presença num cosmos repleto de deuses, o homem grego não separa, como se fossem dois domínios opostos, o natural e o sobrenatural. Estes permanecem intrinsecamente ligados um ao outro”. Ao enfatizar que, para os gregos, a natureza e o sagrado não são categorias em oposição, Vernant revela um universo onde as forças naturais também são manifestações divinas. Assim, para os gregos, mito e rito não negam a realidade natural; pelo contrário, eles a qualificam. Essa perspectiva é crucial para compreender seu argumento: em um cosmos onde o divino está presente de forma imanente, práticas corporais, incluindo o desejo, podem adquirir um significado simbólico ao mesmo tempo que permanecem físicas.

Vernant, em seus estudos diz que a visão dos gregos sobre os deuses é que o divino se dá a partir da própria trama do cosmos: “Os deuses nasceram do mundo. A geração daqueles aos quais os gregos prestam um culto, os olímpianos, veio à luz ao mesmo tempo que o universo, diferenciando-se e ordenando-se, assumia sua forma definitiva de cosmos organizado” (Vernant, 2018, p. 4). Para os gregos, à medida que o universo se organiza, os deuses se diferenciam e repartem funções, fazendo da ordem do mundo uma distribuição de poderes. Daí Zeus no trovão e na soberania, Poseidon no mar, Deméter no trigo, Asclépio na

cura, Dioniso no êxtase, não porque interrompem a natureza, mas porque a qualificam. Cultuar os deuses, nesse horizonte, não é suspender a vida natural: é negociar com as forças que a tecem. Assim, o que os gregos achavam dos deuses passa menos por crença abstrata e mais por uma cartografia de potências que sustenta o cosmos e dá medida às ações humanas.

Lido por essa chave, mito, rito e desejo não são adereços de culto, mas formas de enraizamento: modos de inserir o homem no tecido do mundo e de negociar equilíbrio com as forças que o atravessam e o excedem. Num horizonte em que o divino permeia a natureza, o erotismo emerge como zona de contato entre deuses e homens como uma energia que participa da criação de sentido, sustenta a ordem compartilhada e reabre, ciclicamente, a pergunta pelo lugar do corpo no cosmos.

Nesse mesmo cenário, o erotismo ocupa o centro do tabuleiro como força vital. Bataille dá a medida dessa centralidade: “A sexualidade física está para o erotismo assim como o cérebro está para o pensamento: da mesma maneira, a fisiologia permanece o fundamento objetivo do pensamento” (1987, p. 62). A analogia é incisiva: assim como o pensamento não se esgota no cérebro, o erotismo não se reduz à mecânica sexual. O impulso biológico fornece o suporte, mas é a imaginação que o elabora em desejo, o desejo que se modela em rito, e o rito que se converte em linguagem compartilhada. O que era somente necessidade passa a ter forma e sentido, tornando-se uma estrutura através da qual o corpo diz e faz mundo.

O erotismo não deve ser visto como um desvio dos mitos, mas sim como um de seus eixos centrais. Ele se manifesta tanto na organização quanto na desorganização do mundo, funcionando como uma força que impulsiona a transição entre estabilidade e mudança. Essa ideia é pertinente em um cosmos onde o sagrado permeia a natureza e o homem participa disso na forma como observa Vernant: “Diante de certos aspectos do mundo, experimenta o mesmo sentimento de sagrado que no comércio com os deuses, por ocasião das cerimônias que estabelecem o contato como eles” (2018, p. 5). Se o natural já é impregnado pelo divino, então o desejo que incendeia o corpo pode ser ritualizado e adquirir a forma de linguagem: mito e rito moldam aquilo que, de outra maneira, seria apenas impulso.

Voltando à perspectiva de Paz, que estabelece uma base conceitual para compreender o erotismo como uma força simbólica, ele argumenta que este deixa de ser meramente um prolongamento do instinto e se assume como uma forma inventiva de prazer. Ele afirma: “Na sexualidade, o prazer é voltado para a procriação; nos rituais eróticos, o prazer é um objetivo em si” (Paz, 1994, p. 13). Assim, quando o prazer se transforma de um meio em um fim, o desejo humano busca conexão, transformação e superação. A tradição mítica grega ilustra esse

movimento: aproxima e afasta simultaneamente, acende e controla, fazendo do erotismo uma força que gera significado e revela aquilo que ultrapassa a mera utilização do corpo. Portanto, o erotismo, na mitologia grega reconfigura a vida como uma experiência significativa e abre as portas ao sagrado.

A história de Eros e Psiquê, uma fábula de Apuleio³ em *O Asno de Ouro* é exemplo de como o desejo desarruma a ordem, mas é dessa desordem que nascem passagem e sentido. Na fábula se vê Psiquê, uma mulher tão bela que os homens a comparavam com a beleza de Afrodite, despertando o ciúme da deusa, que num ataque de fúria, mandou Eros puni-la, mas ele se apaixonou por Psiquê e a tomou como esposa. Levada a um palácio invisível, Psique recebia o marido todas as noites, com uma condição: não podia vê-lo. Influenciada pelas irmãs, acendeu uma lâmpada, reconheceu o deus e o feriu com uma gota de óleo e Eros foi embora. Para tê-lo de volta, Psique cumpriu tarefas quase impossíveis impostas por Afrodite e com a ajuda de aliados, conseguiu. No final, abriu uma caixa proibida e caiu em sono profundo. Eros a salvou, Zeus concedeu a imortalidade a Psiquê e o casamento foi celebrado no Olimpo. Da união nasceu Volúpia (Prazer).

As tarefas impostas por Afrodite podem ser entendidas como ritos de passagem em que Psiquê atravessa, passo a passo, a educação do próprio desejo. Primeiro, separação: a perda de Eros rompe o “cotidiano feliz” e a arranca do abrigo noturno. Depois, o limiar: as provas impossíveis: separar grãos, colher a lã dos carneiros do sol, buscar água inalcançável, descer ao Hades, ensinam competências simbólicas do erotismo. Diante do monte de grãos, ela aprende discernimento (desejo que diferencia, não devora); com a lã perigosa, aprende a domar forças sem se queimar; com a água da fonte alta, compreende que o excesso requer mediação; no submundo, encontra a medida da sombra e dos limites. Nada disso se faz sozinha: formigas, caniço, águia, torre, mostrando que o mundo coopera quando o desejo se orienta para o sentido.

Por fim, vem a reincorporação: despertada por Eros, acolhida por Zeus, Psique é reconhecida no alto e o vínculo se torna público, do encontro secreto nasce o rito. O casamento olímpico e o nascimento de Volúpia selam a passagem: o impulso amoroso, atravessado por interditos e provas, retorna transformado em linguagem compartilhada, capaz de integrar corpo e símbolo, aqui e além.

É aqui que o pensamento de Paz ilumina o mito: “Para a tradição filosófica, Eros é uma divindade que comunica a obscuridade com a luz, a matéria com o espírito, o sexo com a ideia,

³ APULEIO. *O Asno de Ouro*. Introdução e tradução de Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1963.

o aqui com o além” (1994, p. 27). A história toda encena essa ponte: a noite do leite e a lâmpada acesa, o toque e o nome, o corpo e o juramento, a casa secreta e a cerimônia. O erotismo opera como mediação que leva a alma de um gozo sem figura à forma partilhada do rito. Lida com Bataille, a contravenção inicial que é ver (interdito) e o caminho de provas fazem ver o quanto o excesso abre frestas de continuidade; lida com Eliade, a passagem do quarto obscuro à festa nupcial mostra o mundo a mudar de estatuto: o gesto cotidiano vira hierofania. No encontro de Eros e Psiquê, o desejo não se esgota no impulso; ele organiza uma travessia que reconcilia opostos e dá ao prazer um lugar dentro do cosmos.

O percurso até aqui permite dizer que o erotismo não é um apêndice da sexualidade, mas um modo de dizer pelo corpo. Em Paz, ele é invenção e forma, uma poética corporal que estiliza o impulso e o transforma em rito, imagem e palavra. Em Bataille, ele opera no tabuleiro do interdito: ao atravessar limites, faz cintilar uma continuidade que a vida útil não comporta. E, na chave de Vernant, isso só é inteligível porque, para os gregos, o divino permeia a natureza; assim, o gesto erótico pode ganhar estatuto simbólico sem deixar de ser corporal. É nesse cruzamento que Eros age como mediador: liga noite e luz, carne e ideia, proximidade e além.

Os mitos deixam ver que o desejo não é só dos mortais; os deuses também desejam. Essa partilha desloca o erotismo do privado para o cósmico: ele organiza vínculos, compõe alianças, desarruma para recompor. Às vezes irrompe como excesso que desestabiliza; outras, como forma que congrega, mas, em ambos os casos, produz sentido. O que começa como atração e risco termina como linguagem pública: cerimônias, votos, festas, provas. Assim, o erotismo, longe de ser mero ato, é rito de passagem entre ordem e transformação, entre o humano e o divino.

Em suma: no horizonte grego iluminado por Vernant, e sob as lentes de Paz e Bataille, o erotismo é força de mediação. Ele confere figura ao impulso, negocia limites, inventa ritos e, ao fazê-lo, abre um lugar em que o corpo pode compor mundo: funde, separa, reconcilia e dá espessura simbólica ao anseio por pertencimento e transcendência.

1.4. O erotismo e a sociedade

Quando o desejo deixa de ser apenas reflexo biológico e ganha forma, linguagem e rito, entra no terreno do erotismo, uma tessitura simbólica feita no interior da vida social. Paz é direto sobre essa variabilidade: “O erotismo varia de acordo com o clima e a geografia, com a sociedade e a história, com o indivíduo e o temperamento” (Paz, 1994, p. 16). Em outras

palavras, o que acende, o que pode, o que deve e o que se cala não é igual em todos os lugares, nem no mesmo lugar ao longo do tempo.

Lido assim, o erotismo é um produto de contexto: aprende-se no corpo, mas também na rua, na casa, na escola, nos rituais religiosos, na mídia, nas leis e nos silêncios. Há culturas que o celebram na festa e na dança; outras o comprimem sob códigos estritos; algumas o deslocam para símbolos e eufemismos, outras o exibem e o mercantilizam. O clima e a geografia modulam gestos e roupas; as moralidades definem fronteiras entre o permitido e o indecoroso; as estruturas de poder marcam quem pode desejar, como, quando e com quem. No fundo, o impulso sexual é a matéria-prima; o erotismo é a forma desse impulso, forma que pode ser acolhida, refinada, desviada ou reprimida. É nessa negociação entre instinto e norma que se percebe o erotismo como linguagem social: ele diz algo sobre quem o homem é, sobre seus valores sustentados e sobre as brechas por onde a liberdade insiste em passar.

O erotismo não se origina apenas do corpo que anseia, mas da maneira como se concretiza esse desejo: através das palavras utilizadas, das tradições e das imagens que o homem cria. O impulso é de natureza biológica; o erotismo, por outro lado, é uma construção cultural, um roteiro de gestos, símbolos e rituais que estiliza a experiência do desejo.

É nesse contexto que se aplica a citação de Paz: “Sem sexo não há sociedade, pois não há procriação, mas o sexo também ameaça a sociedade” (Paz, 1994, p. 17). O sexo assegura a continuidade (linhagem, herança, alianças), mas quando desvinculado de qualquer contexto estruturante pode causar desordem: confunde papéis sociais, desafia hierarquias e rompe normas estabelecidas. Nesse cenário ambivalente, o erotismo atua como uma tecnologia simbólica: em vez de eliminar o desejo, ele o direciona. Ele delimita (estabelece limites e temporizações: cortejo, casamento, discrição), desloca (transfere excessos para a arte, fantasia ou jogo) e reinterpreta (transforma o encontro em uma promessa significativa: amor, laço ou compromisso).

Em termos mais acessíveis: o erotismo representa a estrutura social do impulso. Ele cria ambientes e linguagens que possibilitam a existência do desejo sem dismantelar a coesão coletiva, seja no carnaval ou nas normas de vestimenta; na poesia ou nos costumes sociais; nos votos públicos ou nos segredos compartilhados. Não se trata de censura absoluta nem de liberdade irrestrita; é uma negociação entre autonomia e ordem. E é nessa dinâmica que uma sociedade define quem pode desejar, da forma como pode fazê-lo, em quais momentos e com quais consequências.

O sexo, embora necessário à vida, não cabe inteiro no molde da norma: ele vaza, resiste, provoca. Para que a convivência não se desfaça, as sociedades constroem engenharias de regulação: calendários e ritos, códigos de recato, alianças públicas, espaços e tempos “autorizados” e também acendem luzes verdes aqui e ali (festas, cortejos, bênçãos, contratos) para orientar o fluxo do desejo. Paz resume essa ambivalência com precisão: “Em todas as sociedades há um conjunto de proibições e tabus - também de estímulos e incentivos - destinados a regular e controlar o instinto sexual” (Paz, 1994, p. 18). Seu efeito é duplo. De um lado, contém: estabelecendo limites para que o impulso não imploda laços, heranças, responsabilidades. De outro, alimenta: ao cercar, nomear e ritualizar. A própria regra intensifica o que procura guiar: o interdito dá espessura ao desejo, o protocolo lhe fornece cena e linguagem. Nenhuma cultura apaga o instinto; todas, à sua maneira, o canalizam. É aí que o erotismo se instala: nesse intervalo entre a força que transborda e a forma que organiza.

O erotismo funciona como uma fronteira viva entre natureza e cultura. Ele traduz o impulso biológico em cena: dá ao desejo um vocabulário (gestos, imagens, códigos), um tempo (rituais), e um lugar (contextos reconhecidos socialmente). Nesse processo, o sexo deixa de ser apenas descarga instintiva e vira linguagem, algo que pode ser lido, respondido, compartilhado.

Por isso sua posição é delicada: o erotismo negocia o que o corpo pede com o que a comunidade aceita. Ele cria formas (etiquetas, promessas, jogos) que contêm e intensificam o desejo ao mesmo tempo. O resultado é uma experiência coletiva: atravessada por significados, limites e valores, sempre sujeita a disputa e reinvenção. Em suma, o erotismo é o dispositivo de tradução que transforma impulso em sentido, uma linguagem onde o corpo fala e a sociedade escuta e responde.

Em Bataille, o erotismo se manifesta quando existe uma linha a ser ultrapassada. Não se trata de uma mera espontaneidade corporal, mas sim de um ato que reconhece as normas antes de desafiá-las. Sua formulação crucial é: “O erotismo é, em geral, uma infração às regras dos interditos: é uma atividade humana. Embora inicie onde termina a animalidade, esta última permanece como sua base” (Bataille, 1987, p. 62). O impulso tem raízes biológicas, mas o erotismo surge quando essa base se apresenta diante de um limite. Sem limites não há cena; sem cena não há transgressão; e sem transgressão não há erotismo.

Sob essa perspectiva, o erotismo pode ser visto como um jogo de fronteira: ele se posiciona entre o que é permitido e o que é proibido, criando maneiras de explorar a liberdade sem desestabilizar as relações sociais. Ele não derruba imediatamente a ordem; ao contrário, suspende-a por um momento, como em um ritual, revelando suas fissuras, aquilo que teme,

oculta e busca controlar. Paradoxalmente, a proibição não elimina o desejo; pelo contrário, intensifica-o. O resultado é uma prática simbólica que tensiona as estruturas existentes, revelando seus contornos e permitindo ao sujeito vivenciar por breves momentos uma forma ampliada de presença e significado.

Ler o erotismo como fenômeno social é reconhecer que ele não se esgota no quarto fechado: é um ato público que atravessa família, religião, direito, organizando gestos, silêncios e permissões. É nesse pano de fundo que o pensamento de Bataille pesa: “O homem é definido por uma conduta sexual subordinada a regras, a restrições definidas: o homem é um animal que permanece ‘interdito’ diante da morte e da união sexual” (Bataille, 1987, p. 33). Ou seja, o desejo nasce sob marcação: cercado por códigos que o contêm e lhe dão forma, e por dois abismos simbólicos: a morte e a união sexual, diante dos quais a cultura ergue barreiras, ritos e pudores.

Dentro desse arranjo, o erotismo opera como brecha autorizada. Não é anarquia, mas suspensão breve da rotina normativa: o intervalo em que o corpo pode experimentar outras intensidades sem romper de vez o pacto social. Isso mostra o erotismo como licença ritual para tocar a liberdade sob vigilância. E é justamente nesse instante de afrouxamento que algo do sagrado lampeja: quando o útil cede lugar à intensidade, o tempo muda de textura e o sujeito sente a própria fronteira vacilar. Assim, o erotismo não é anti-social; ele expõe o desenho da sociedade, testando seus limites e revelando, por contraste, aquilo que a ordem teme, deseja e tenta governar.

Foucault em *A história da sexualidade: uso dos prazeres* (2020) argumenta que o erotismo não deve ser visto como um espaço privado, mas sim como um contexto para o homem aprender a se tornar determinado tipo de sujeito. A dinâmica do desejo funciona também como uma escola de atitudes, controle, submissão e moderação. Sua análise revela que:

Na justa agonística consigo mesmo e na luta para dominar os desejos é necessário encaminhar-se para o ponto em que a relação consigo torna-se isomorfa à relação de dominação, de hierarquia e de autoridade que na condição de homem, e de homem livre, pretende-se estabelecer com os subordinados; sob essa condição de “virilidade ética” é que se poderá, segundo um modelo de “virilidade social”, estabelecer a medida que convém ao exercício da “virilidade sexual” (Foucault, 2020, p. 99, grifos do autor).

De maneira direta: a disciplina que um homem impõe a si no âmbito do desejo reflete e legitima as mesmas hierarquias que ele exerce ou deseja exercer na esfera pública. O corpo torna-se um laboratório de governança; a ética íntima valida formas de autoridade.

Nesse sentido, o erotismo contribui para a formação das subjetividades: delineando papéis de quem inicia e quem consente, quem se expressa e quem permanece em silêncio, onde o toque é aceitável ou considerado vergonhoso, quais gestos são reconhecidos como viris e quais são desqualificados. Tabus e incentivos não apenas restringem impulsos; eles moldam identidades. Simultaneamente, por ser um campo de práticas, o erotismo também abre possibilidades: quando corpos negociam diferentes ritmos, a mesma estrutura que produz sujeições pode ser redirecionada em contra condutas. Não se trata simplesmente de escapar do poder, mas sim de reconfigurar seus circuitos internamente, exatamente o tipo de brecha autorizada e jogo liminar já discutidos anteriormente por Bataille e Paz.

Discutir o erotismo na sociedade, implica abordar simultaneamente prazer e autogoverno. A forma como alguém deseja não é fruto do acaso; é algo aprendido, praticado e sujeito a recompensas ou punições. Reconhecer isso não diminui sua experiência, ao contrário, confere-lhe uma profundidade crítica: evidencia onde o desejo reproduz hierarquias e onde pode gerar novas formas de liberdade com pequenas mudanças.

Reconhecer o erotismo como um fato social e não apenas íntimo é identificá-lo como lugar onde o impulso encontra instituição: famílias, religiões, leis, desenham roteiros de quem pode desejar, quando, como e com quais consequências. Nesse cenário, o erotismo transforma o corpo em enunciado, o gesto em código, o encontro em rito e, ao fazer isso, revela o projeto moral de uma sociedade.

Daí sua tensão constitutiva: ao mesmo tempo em que as normas domesticam o excesso, o próprio erotismo devolve às normas o espelho de seus limites. Ele pode confirmar pactos por meio de rituais, promessas, contratos, mas também abri-los em frestas de invenção e dissenso, quando corpos negociam outros ritmos, outras hierarquias, outros modos de partilhar prazer e cuidado.

Contudo, observar o erotismo é ler a sociedade por dentro: seus silêncios e palavras, seus interditos e permissões, seus medos e desejos. É nesse vaivém entre regra e transgressão que o erotismo cumpre sua função civilizatória e crítica, dá forma ao impulso sem o anular, e expõe, com delicadeza ou choque, aquilo que nos organiza e aquilo que ainda deve se transformar.

1.4.1. O erotismo e o amor

Como regra, fala-se de amor como se fosse um território puro: promessa de harmonia, sentimento elevado, longe do suor do corpo e do risco do desejo. Essa imagem, lapidada por séculos de catequeses, romances e etiquetas, produz um conforto moral: autoriza amar, desde que o amor venha dessensualizado, sem excesso, sem ambivalência, sem a vertigem do encontro.

Este tópico propõe o movimento inverso: repor o corpo no amor. Em lugar de refúgio contra o erótico, lê-se o amor como forma social: ele dá forma ao desejo, ora o disciplina, ora o incendeia. Aqui, amor não é antídoto do erotismo; é um palco onde o impulso ganha linguagem, gestos, promessas, rituais e onde a convivência testa seus limites. Entre ternura e ardor, cuidado e excesso, argumento que o vínculo amoroso converte a energia erótica em compromisso e invenção, preservando o risco que a mantém viva.

Para aprofundar essa compreensão, é preciso recorrer a Paz, que esclarece:

Antes de qualquer coisa, é preciso distinguir entre o sentimento amoroso e a ideia de amor adotada por uma sociedade e uma época. O primeiro pertence a todos os tempos e lugares: sua forma mais simples e imediata não é senão a atração passional que sentimos por uma pessoa entre muitas. [...] Às vezes, contudo, a reflexão sobre o amor se converte em ideologia de uma sociedade; então estamos diante de um modo de vida, uma arte de viver e morrer (Paz, 1994, p. 35).

Tomando esse pensamento, a análise parte de um ponto simples e exigente: há o impulso vivido, singular, contingente, de cada corpo e há o modelo público de amor, com seus roteiros, promessas e interdições. O primeiro acende; o segundo enquadra. Entre ambos se instala um atrito produtivo: o que se sente nem sempre cabe no que se espera sentir.

Ao sancionar certos vínculos e silenciar outros, a sociedade transforma o amor em projeto cultural: linguagem, rito e destino. Assim, o amor não é apenas afeto privado; é também forma social de organizar o desejo ora elevando-o a compromisso e cuidado, ora domesticando sua vertigem. É nesse intervalo, onde experiência e ideologia se encostam, que a relação entre erotismo e amor ganha espessura: o laço amoroso estiliza o impulso, mas o impulso, teimoso, lembra que nenhuma forma dá conta inteira do que um corpo pode.

A gramática do amor que hoje se conhece não nasceu pronta; ela foi sendo talhada por séculos, e a Grécia é um de seus canteiros decisivos. Como lembra Paz: “Não é estranho que a filosofia do amor tenha surgido primeiro na Grécia. Ali a filosofia logo se libertou da religião: o pensamento grego começou com a crítica dos filósofos pré-socráticos aos mitos” (Paz, 1994, p. 40). Nessa dobra entre mito e crítica, o amor ganha duas faces que o moldam: no imaginário mítico, Eros aparece como força inaugural como a própria corrente de atração que põe o mundo

em relação; já no registro filosófico, deixa de ser somente figura divina e passa a nomear uma experiência situada entre falta e plenitude, corpo e ideia, humano e divino.

Sendo assim, Eros funciona como chave de passagem: nos poemas arcaicos, ele cola os pedaços do cosmos; nos diálogos platônicos, ele ensina que amar é tensionar o que se é em direção ao que se busca. Deixa um legado em camadas: amor como impulso que move e, também, como prática de elevação, dá forma ao desejo, mas não o neutraliza. Essa herança grega explica por que ainda se fala do amor tanto no vocabulário do arrebatamento quanto no da formação de si.

No horizonte grego, o amor não rivaliza com o erotismo, ele nasce dele e o conduz para outra dimensão. A centelha é sensível, mas rapidamente se converte em exercício de forma e de sentido: a atração empurra o olhar para a beleza e, pela via da contemplação, o desejo aprende a subir. É nesse registro que Paz insiste: “O amor não é belo: deseja beleza. Todos os homens desejam. O desejo é busca de possuir o melhor” (Paz, 1994, p. 42). Ou seja, amar é estilizar a energia erótica: torná-la busca, trabalho de si, passagem do impulso à visão. O corpo não sai de cena; ele é o ponto de partida de uma experiência que aspira a algo mais amplo que o próprio corpo.

Séculos depois, essa mesma energia será reorganizada nas cortes medievais. O vocabulário se transforma e, com isso, muda o regime do desejo. Paz sintetiza o conceito:

O termo ‘amor cortês’ reflete a diferença medieval entre *corte* e *villa*. Não o amor *villano* – copulação e procriação –, mas sim um sentimento elevado, próprio das cortes senhoriais. Os poetas não o denominaram ‘amor cortês’; usaram outra expressão: *fin amors*, quer dizer, amor purificado, refinado. Um amor que não tinha por fim nem o mero prazer carnal em a reprodução (Paz, 1994, p. 70, grifos do autor).

Neste contexto, o erotismo não desaparece; ele é ritualizado: um desejo adiado, serviço à dama e uma distância que provoca. O prazer transita do ato para a forma: canções, etiqueta e reverência, enquanto a espera se torna o motor da intensificação. Não é por acaso que esse refinamento também desafia a ordem social. Paz acrescenta: “Para os praticantes do ‘amor cortês’, o casamento era um jugo injusto que aprisionava a mulher, enquanto o amor fora do matrimônio era sagrado e conferia aos amantes uma dignidade espiritual” (1994, p. 85). O efeito é ambíguo e potente: ao codificar o excesso, o amor cortês o domestica e, ao mesmo tempo, abre um espaço de exceção, menos no leito conjugal, mais no rito. Assim, desde o platonismo até a lírica trovadoresca, observa-se a mesma operação: o amor como técnica para elevar e organizar o ato erótico sem negá-lo.

No amor cortês, o erotismo não desaparece; ele é apenas postergado e organizado. A distância se torna um método, enquanto a ausência se transforma em objeto de trabalho. O conceito dessa engenharia emocional é denominado *joi*: um estado que mescla excitação e tranquilidade, alcançando o ápice sem a exaustão do corpo. Como observa Paz:

Esta *joi* não era nem a mera alegria nem o prazer, mas sim um estado de felicidade indefinível. Os termos usados por alguns poetas ao descrever a *joi* sugerem que se referem ao prazer da posse carnal, embora este seja aprimorado pela espera e pela medida: o “amor cortês” não era uma desordem, mas sim uma estética dos sentidos (Paz, 1994, p. 85, grifos do autor).

Assim interpretado, o prazer transita do leito para o ritmo: espera, medida e linguagem. O toque perde seu status central; torna-se a promessa que incendeia os ânimos. Entre o permitido e o proibido, entre a modéstia e a correnteza do desejo, os amantes criam uma economia de sinais, olhares, versos e gestos controlados que intensificam a paixão enquanto também a restringem. O resultado é uma arte do adiamento: uma forma de erotismo que se nutre do intervalo, transforma a forma em prazer autônomo e converte a frustração em potência estética.

Do século XVIII à modernidade, o amor muda de palco e de função. Com a burguesia, o amor passa a ser o centro das relações conjugais e da identidade individual: o vínculo passa a organizar expectativas e destinos. Nesse cenário, o ideal romântico reorganiza a herança do amor cortês: preserva a linguagem da exaltação e da promessa, mas a inscreve num modelo conjugal, monogâmico e cristão, no qual o sentimento justifica a instituição e a instituição molda o sentimento. O resultado não é a extinção do erotismo, e sim sua domesticação estética: menos espetáculo público, mais dramaturgia privada.

Aqui, a chave de Paz é decisiva: o erotismo não é descarga, é operação cultural que converte impulso em forma: “Consiste, essencialmente, em desviar ou mudar o impulso sexual reprodutor e transformá-lo numa representação” (Paz, 1994, p. 97). Dito de outro modo: a sociedade encena o desejo, linguagem, ritos, expectativas e, nessa encenação, o amor não repele o erótico, alimenta-se dele. O que antes era só necessidade biológica vira símbolo partilhado, promessa, pacto: a energia do corpo é estilizada em narrativa de dois, capaz de sustentar cuidado, fidelidade e projeto comum sem apagar a vertigem que a originou.

Considerando os estudos de Paz, entende-se que o amor transcende a mera emoção; ele é uma forma que canaliza o impulso sexual, trabalha esse impulso simbolicamente e o transforma em uma experiência ética entre duas individualidades. Ele afirma:

O amor, por sua vez, também é cerimônia e representação, mas é alguma coisa a mais: uma purificação, como diziam os provençais, que transforma o sujeito

e o objeto do encontro erótico em pessoas únicas. O amor é a metáfora final da sexualidade. Sua pedra de fundação é a liberdade: o mistério da pessoa. Não há amor sem erotismo como não há erotismo sem sexualidade (Paz, 1994, p. 97).

A "purificação", nesse contexto, não se refere a moralismos; trata-se de um processo pelo qual o desejo evolui de uma força natural para reconhecer no outro um ser único, alguém que não se resume a uma função ou corpo.

Sob essa perspectiva, amor, erotismo e sexualidade formam uma sequência interligada e não oposta: a sexualidade oferece a energia necessária; o erotismo proporciona a linguagem; e o amor direciona essa energia em direção à liberdade e ao “mistério da pessoa”. O cerimonial, composto por promessas, gestos e escolhas reiteradas, não é meramente decorativo; é um trabalho formal que sustenta os laços e cria um espaço onde o desejo pode persistir sem se transformar em posse. Ao afirmar que “não há amor sem erotismo”, Paz ressalta que o amor está intimamente ligado ao corpo; ao dizer que “não há erotismo sem sexualidade”, ele sugere que o simbólico não existe isoladamente, mas se fundamenta na corporeidade.

Dessa maneira, o amor surge como um ponto de intersecção entre impulso e significado: um âmbito onde duas pessoas se reconhecem mutuamente, estabelecem limites e criam uma ligação única de presença. Nesse entendimento, o amor não anula o erótico, pelo contrário, revitaliza-o, enquanto também o retira da mera utilidade prática, convertendo-o em uma experiência de cuidado mútuo, escolha e criação compartilhada. É neste contexto que o amor deixa de ser apenas afeto para se tornar também uma prática cultural e uma possibilidade de reinvenção tanto do eu quanto do outro.

1.4.2. O erotismo e a memória

É preciso pensar no erotismo como algo que não se esgota em um único momento: ele deixa marcas. O que o corpo experimenta não se limita ao ato erótico; ressurgue posteriormente como vestígios, aromas, imagens, frases não concluídas e se organiza na forma de recordações. Assim, o desejo transcende o ato e passa a viver na memória, onde é reescrito, intensificado e, por vezes, até transforma a essência do indivíduo.

Para Paz: “Em todo ato erótico existe um personagem invisível e sempre presente: a imaginação, o desejo. No ato erótico sempre participam dois ou mais; nunca apenas um” (1994, p. 16). É através da imaginação que experiências vividas e lembradas são entrelaçadas, transformando vivências em uma linguagem pessoal. Na memória, o erotismo renova-se: deixa

de ser meramente uma presença para se tornar uma narrativa interna composta por cenas que retornam, moldadas pelo tempo e pela sensibilidade.

O desejo não se dissolve com o tempo; ele decanta. O corpo se afasta, mas ficam sinais, uma entonação, um cheiro, a curva de um gesto, que reaparecem quando menos se espera. Como lembra Barthes em *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (1997), quem ama arquiva miudezas: palavras, tiques, impulsos; um museu íntimo do outro. Por isso o erótico não some: persiste como vibração acesa pela presença que a ausência não consegue apagar. E esse retorno não segue relógio nem enredo linear. A memória do erótico trabalha em lampejos: cenas truncadas, imagens que irrompem, uma físgada súbita na pele. Fragmentos que invadem o presente sem pedir licença e o reordenam por instantes.

Em termos práticos ele diz: “Cena nenhuma tem um sentido, nenhuma avança para um esclarecimento ou uma transformação. A cena não é nem prática, ou dialética: ela é luxuosa, ociosa: tão inconsequente quanto um orgasmo perverso: ela não marca, não suja.” (Barthes, 1997, p. 67). Lendo Barthes, passa-se a entender a “cena” como o lugar onde memória e erotismo se entrelaçam e que não pretendem explicar nada, apenas reacender a intensidade do que foi vivido. É assim que o desejo sobrevive à ausência: não como narrativa com começo e fim, mas como lampejos que suspendem o tempo e devolvem ao corpo uma vibração que já passou.

Nessas reaparições, a imaginação continua trabalhando, como aponta Paz, convertendo o vivido em imagem e a imagem em presença sensível. Não há progresso, há repetição criativa: cada retorno do momento erótico não informa, inflama; não organiza, incandesce. E justamente por não servir a um propósito externo, reprodução, decisão ou moral ela revela o núcleo do erótico como excesso que insiste no íntimo e molda, silenciosamente, quem lembra.

Neste estudo, a memória não é vista apenas como mecanismo de armazenamento de fatos, mas como fábrica de intensidade que mantém o desejo em circulação mesmo quando o outro já não está ali. Como lembra Paul Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento* (2020, p. 40): “Não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou *antes* que declarássemos nos lembrar dela”. Quando a lembrança chega, ela não rebobina o passado; ela edita. Junta cacos, preenche vazios, recalibra luz e foco, decide o que arquiva e o que deixa cair no esquecimento. Nesse trabalho de montagem, o erótico não volta como cópia do ocorrido, mas como relato íntimo: menos registro, mais versão. Aquilo que se viveu encarna-se em figura mental, vira signo, vira um pequeno léxico afetivo que é sempre consultado.

No cruzamento entre o que foi vivido e o que se recorda, o erotismo ganha corpo de signo. Barthes dá a pista quando define: “ALTERAÇÃO: Produção momentânea, no terreno amoroso, de uma contra-imagem do objeto amado. No decorrer de incidentes ínfimos ou de ligeiras características, o sujeito vê a boa imagem repentinamente se alterar e se inverter” (Barthes, 1997, p. 38). Em outras palavras: basta um gesto, um timbre, um detalhe, quase nada, para que a lembrança refaça o retrato do outro e, com ele, o próprio desejo. O que persiste, então, não é o ato em si, mas a edição imaginativa dessas imagens internas. O erotismo deixa de ser pura carne e torna-se trabalho de figuração: cheiros, texturas, silêncios e frases mínimas montam cenas que reacendem o impulso. O corpo não deseja sozinho; deseja com as imagens que o pensamento fabrica e refabrica. É nesse vaivém de imagens e contra-imagens que o desejo se torna memória viva: uma narrativa íntima, sempre em reescrita, que mantém a chama acesa enquanto desloca, interpreta e cria.

É preciso entender que o erotismo não se consome no instante. O que aconteceu no ato erótico continua a circular como pós-imagem: volta numa palavra, no cheiro que retorna sem aviso, ou no silêncio entre duas frases. Desejar não é apenas sentir agora; é também guardar essa reserva para depois, reeditá-la por dentro e dar-lhe novos contornos conforme a vida avança. A cada lembrança, muda o enquadramento e muda o sentido: o mesmo encontro, revisitado, acende outros fios do corpo e do pensamento. A memória, assim, não arquiva o desejo, trabalha-o.

Ricoeur diz que lembrar nunca é operação neutra: “Com a lembrança, o ausente traz a marca temporal do anterior” (Ricoeur, 2020, p. 38). Ou seja, o que retorna não é a cena intacta do que ocorreu, mas o vestígio atravessado pelo tempo, um presente que reconstrói o passado à sua maneira. A recordação não devolve o ocorrido; compõe uma nova figura com aquilo que ficou.

Nesse vão entre o que aconteceu e o que chega de volta, o erótico continua a pulsar. Um cheiro, uma frase, a dobra de um gesto: basta pouco para que o corpo reacenda o que parecia quieto. E o que volta não é apenas a cronologia do encontro, mas a sua temperatura, o arrepio, o susto bom, a entrega e o recuo. A memória, então, não reproduz o desejo; ela o redesenha. Transforma a cena em imagem íntima, em signo pessoal que acompanha o sujeito e muda com ele. Por isso o erotismo não se extingue quando o ato termina: ele se rearticula por dentro, ganha novas camadas, encontra outras palavras. Não é só reviver; é dar forma ao que atravessou e segue atravessando o sujeito.

A memória não se limita a armazenar eventos; ela os faz surgir. Isso é enfatizado por Ricoeur quando afirma: “A presença, que parece ser a essência da representação do passado, realmente se assemelha a uma imagem” (Ricoeur, 2020, p. 25). O que emerge não é o fato em sua forma crua, mas sim uma figura que se destaca no momento presente: um quadro emocional, uma composição sensorial. Portanto, recordar é sempre um ato de recriação, uma presença-imagem que se reconfigura de acordo com o estado de espírito, o ambiente e as transformações no significado.

No contexto do erotismo, esse processo torna-se ainda mais pronunciado. Como já discutido, a imaginação desempenha um papel fundamental no ato erótico; na recordação, ela continua a moldar a cena: seleciona detalhes, altera iluminações e aproxima sons. O que permanece no corpo não é apenas o que ocorreu, mas também o que foi sonhado, temido ou idealizado. Assim sendo, o erotismo lembrado nunca retorna da mesma forma: ele reaparece conforme é sentido atualmente, como uma imagem vibrante que entrelaça experiência e desejo e que estende o encontro além do momento inicial, transformando-o em uma linguagem íntima e numa narrativa pessoal.

Ricoeur, em seus estudos, explica a associação entre imagem e imaginação:

É sob o signo da associação de ideias que está situada essa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por contiguidade, evocar uma – portanto imaginar – é evocar outra, portanto, lembrar-se dela. Assim, a memória, reduzida à rememoração, opera na esteira da imaginação (Ricoeur, 2020, p. 25).

Para Ricoeur, memória e imaginação não caminham separadas; elas se enroscam. Em sua concepção, o “curto-circuito” nomeia justamente essa co-ocorrência: ao lembrar, o sujeito recompõe; ao fantasiar, toca vestígios do vivido. No erotismo, isso fica ainda mais visível: depois do encontro, a imaginação continua montando a cena: pele, cheiro, ruído e o desejo não se apaga; ele circula pela lembrança e ganha nova matéria.

Quando passa a habitar a interioridade, o ato erótico deixa de ser episódio e vira figura: imagem insistente, metáfora portátil, pequeno rito íntimo. É o que vibra em Barthes, dos fragmentos aos retornos em pedaços, um gesto, uma palavra, um detalhe e em Paz que põe a imaginação como personagem do ato. Com Ricoeur, a recordação aparece como trabalho de composição: não arquiva, edita. Assim, o passado, no erotismo se conserva menos como prova e mais como forma, capaz de reacender o presente.

Dessa maneira, é possível compreender que a memória no erotismo não arquiva; compõe. O que aconteceu retorna à mente trabalhado pela imaginação e ganha outra espessura:

vira imagem insistente, pequeno rito íntimo, fio que reaparece num cheiro, numa frase, num gesto inesperado. Por isso, não é simples lembrança de um instante que passou, mas continuidade e o desejo reencena-se por dentro, muda de forma e segue atuando.

Nesse entremeio entre o vivido e o narrado a si, o sujeito também se refaz. O ato erótico lembrado dá linguagem ao impulso, afina a escuta do corpo, reabre fronteiras com o outro e orienta escolhas. Não se fecha numa cena imóvel: pulsa, desloca, amadurece. É assim que se torna parte da identidade, uma experiência viva, inacabada, que atravessa o tempo e sustenta o sentido do que ainda pode acontecer.

1.4.3. O erotismo e a violência

É preciso entender que na vida, o erotismo e a violência colidem em um espaço onde o desejo encontra o poder e o prazer pode ser sugado para a violação. Mesmo como uma celebração da vida, do corpo e do prazer, o erotismo é também uma experiência de limites, excessos e sensações, sempre com alguma quebra de tabus. É nesse ponto que se encontra a violência, não apenas no sentido fisicamente brutal, mas no sentido da ausência de normas.

Quando Bataille afirma: “Fundamentalmente, o domínio da vida erótica é o domínio da violência, da violação” (1987, p. 13). Ele nomeia a quebra que o erotismo provoca. Violência, aqui, não é apologia de dano; é a desorganização das formas estáveis, do eu, da norma, da utilidade. Violação pode ser entendida como a travessia de fronteiras: do pudor, do interdito, do sagrado. Para ele, o erotismo só ganha espessura quando algo excede o permitido e, nesse excesso, suspende por instantes a ordem comum.

Nessa chave, erotismo e violência se tocam porque ambos operam no ponto de tensão entre regra e transgressão. As sociedades tentam conter o desejo através de tabus, códigos e pedagogias do corpo; paradoxalmente, ao traçar limites, intensificam o desejo que quer atravessá-los. É nessa fricção que surgem confusões entre prazer e poder: quando a quebra simbólica de limites é mal elaborada culturalmente, corre-se o risco de confundir transgressão com dominação. A resposta não é abolir o excesso, mas mediá-lo eticamente: consentimento explícito, reciprocidade e cuidado transformam a violência estrutural, de que fala Bataille, em risco partilhado, ritualizado, sem converter-se em dano.

Assim, este estudo busca mostrar que o encontro entre erotismo e violência não é um acidente; ele espelha as contradições de um mundo que tenta policiar o corpo enquanto é atravessado por ele através de normas que fazem com que a transgressão permaneça linguagem

de liberdade e não instrumento de opressão, que nem sempre são explicitadas por normas; elas podem operar de maneira sutil como gestos, conselhos, silêncios e olhares que categorizam o que é considerado apropriado ou excessivo numa sociedade.

Foucault em seu estudo sobre a sexualidade demonstra que o poder não reprime, mas organiza. E diz que a moral é: “Um conjunto de valores e regras de ação propostos aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como podem ser a família, as instituições educativas, as igrejas etc.” (Foucault, 2020, p. 32). Ao encarar essa concepção e relacioná-la ao erotismo, nota-se que para o autor, ele deixa de ser mera tolerância ou proibição para se tornar um objeto de conhecimento, de controle e até mesmo de prazer. Nesse ponto, a violência não se refere à agressão física, mas à pressão que categoriza, nomeia e normaliza comportamentos, resultando na vigilância do sujeito sobre si mesmo, um desejo sob supervisão, ela é simbólica.

Contudo, é importante destacar que o mesmo dispositivo que restringe o corpo também permite a resistência. Foucault enfatiza que onde há poder também existe espaço para resistência. O erotismo assim torna-se um campo contencioso: embora possa reforçar hierarquias e sentimentos de vergonha, tem a capacidade de subverter regras existentes, criar rituais consensuais e reinventar linguagens e práticas que redistribuem o poder entre os participantes. Desta forma, a relação entre erotismo e violência se torna mais clara: a sociedade busca controlar o excesso; ao fazer isso, gera tanto submissão quanto oportunidades para formas alternativas de conduta, maneiras de vivenciar o desejo sem transformá-lo em dominação.

Ao impor roteiros de gênero, conduta e afeto, a vida social distribui papéis e traça fronteiras: o que conta como aceitável e o que deve ser corrigido, ocultado ou punido. Nessa malha, o erotismo vira zona vigiada, campo de vergonha, de autocensura e, não raro, de coerção direta. A violência pode ser discreta como um rótulo que desautoriza ou explícita como a punição de quem não se encaixa.

Para Bataille, o mundo do trabalho é o território do útil e do previsível. O erotismo, porém, vive na outra margem: é excesso que encosta no sagrado e desafia a régua da produtividade. É essa oposição que ele defende quando diz:

Com o seu trabalho, o homem edificou o mundo racional, mas sempre subsiste nele um fundo de violência. [...] Uma violência pode nos dominar de novo, que não é mais a violência natural, a violência de um ser racional que tentou obedecer, mas que sucumbe ao movimento que ele mesmo não pôde reduzir à razão (Bataille, 1987, p. 27).

Na sua concepção, a sociedade ergueu um mundo útil: trabalho, rotina, cálculo, obediência. Mas que por baixo desse edifício ainda persiste um fundo de violência, não a agressão física em primeiro plano, mas o impulso de exceder limites. É aí que o erotismo se instala. Ele não serve, não produz, não rende: interrompe. Num ambiente que exige desempenho contínuo, o desejo é empurrado para as bordas do legítimo e rotulado como risco, não por ser bruto, mas porque põe à prova as fronteiras que mantêm os indivíduos obedientes.

Na modernidade produtivista, essa pressão se adensa. O corpo é convocado a se render; o desejo, a ser útil, higiênico e silencioso. Qualquer excesso que não caiba no campo do trabalho é lido como falha moral. Entre metas e métricas, o prazer vira risco a ser gerido, e o tempo do gozo, passa a ser alvo de protocolos, moralismos e policiamento. É nesse atrito que a relação entre erotismo e violência se acende: para existir, o desejo precisa negociar com dispositivos de controle; quando a negociação falha, entra em cena a força, seja simbólica ou material.

A força do erotismo está justamente nessa prova: ele desorganiza a rotina, suspende a linearidade e arrisca o eu. Por isso atrai vigilância moral e, sobretudo, disciplina: o corpo que deseja sem finalidade atrapalha o corpo que deve performar. Em vez de uma repressão ruidosa, opera uma violência discreta: horários, métricas, autocontrole, a pedagogia de uma vida sem sobras.

Bataille (1987, p. 27) observa: “Em nossa vida o excesso se manifesta na medida em que a violência prevalece sobre a razão”. E aponta que só se percebe o excesso quando o controle racional é deslocado por um gesto de transgressão. É no instante em que uma regra é suspensão, um limite é cruzado, que aparece a experiência sem finalidade: riso incontrolável, pranto, êxtase religioso, festa dionisiaca e, de modo privilegiado, o erotismo. A cena erótica, para ele, é justamente o lugar em que, de modo ritual e, no melhor caso, consentido, violam-se interditos: o corpo abandona a medida, arrisca a forma, roça a perda de si. A violência aqui nomeia essa travessia, a passagem do regime do útil para o do excesso.

Exemplos ajudam a entender essa dinâmica: o carnaval que derruba hierarquias por alguns dias; o transe de um rito; o orgasmo que, como diria Paz, junta opostos por um segundo. Em todos, a razão instrumental não dá a última palavra; quem fala é a experiência do excesso. Por isso, para Bataille, o erotismo pertence ao domínio da violência: não porque celebre dano, mas porque vive do choque com limites, expondo o que a ordem quer conter. Eticamente, a fronteira decisiva é o consentimento; filosoficamente, o ponto é mostrar que a vida humana não se esgota no cálculo e que o excesso só aparece quando alguma forma é, ainda que por um instante, rasgada.

Quando Bataille diz: “A verdade dos interditos é a chave de nossa atitude humana. Devemos, podemos saber exatamente que os interditos não são impostos de fora” (1987, p. 26). Entende-se que, se os limites que regem corpo e desejo são aprendidos e alojados no próprio indivíduo, a repressão não pode ser vista vindo só da lei ou da instituição, ela passa a morar na própria sensibilidade: vira vigilância de si, vergonha, culpa. Nesse registro, a violência que pesa sobre o erotismo não é apenas policial ou moral; é uma força íntima que cerca o indivíduo por dentro.

É por isso que, em Bataille, o erotismo toca o campo da violência no sentido de violação: atravessar um limite, colocar-se em risco. Transgredir não é bater de frente com um tirano externo; é encarar a borda erguida e organizada no modo de sentir do indivíduo. Quando o gesto erótico ultrapassa essa borda como um olhar que não deveria durar, uma palavra que não se podia dizer, uma cena que desafia o costume, ele expõe a fragilidade da moldura que pretendia contê-lo. A norma, mostrada por dentro, revela o que escondia: medo do excesso, pavor do inútil, aversão ao improdutivo.

Reconhecer essa origem interna muda também o trato ético do tema. Onde não há consentimento, a violência deixa de ser rito de passagem e se converte em dano, abuso, crime. Onde há acordo e cuidado, a mesma passagem pode operar como experiência de liberdade: uma suspensão provisória do útil que não destrói a ordem, mas a desnuda e negocia. Nessa tensão entre o permitido e o proibido, entre o controle e o excesso, o erotismo mostra sua espessura simbólica: não nega as regras, faz delas matéria para serem exibidas, dobradas e, por vezes, reescritas.

A relação entre erotismo e violência não legitima a dor; ao contrário, revela que ambos coexistem em um território limítrofe: o da transgressão. No instante em que o desejo se aproxima dos limites do que é aceitável, surgem elementos que a vida social tenta reprimir, como o excesso, a perda temporária de controle e a falha na razão. Neste limite, a violência se manifesta como uma potencialidade, um risco sempre presente quando se opta por ultrapassar barreiras.

É nesse contexto que se destaca a perspectiva de Bataille: “A experiência leva à transgressão realizada, à transgressão bem-sucedida que, sustentando o interdito, sustenta-o para dele tirar prazer” (1987, p. 26). Do seu ponto de vista, o erotismo não pretende destruir as regras; em vez disso, busca evidenciá-las ao tocá-las. O interdito permanece intacto e é desse atrito que surge a intensidade. A entrega erótica, como toda experiência extrema, desestabiliza o cotidiano e desafia a identidade; o corpo torna-se um espaço de transformação. Entretanto, a

linha ética é inegociável: na ausência de consentimento, não há rito nem passagem, apenas violência enquanto violação. Com consentimento e atenção, essa travessia transforma-se em um exercício de liberdade: uma forma de suspender temporariamente a lógica utilitária, permitindo expor e redefinir os contornos que nos regem internamente e externamente.

Emerge, ao fim deste percurso, uma imagem nítida: quando o corpo se aproxima do êxtase, do limite, do risco, como nos ritos, não se procura glorificar a dor, mas abrir passagem ao simbólico. O gesto erótico, tal como o ritual, desarruma a ordem para torná-la visível; dobra o interdito sem derrubá-lo e, nesse atrito, faz aparecer o que estava oculto. A violência que aí se insinua é, antes de tudo, simbólica: uma quebra de forma, uma suspensão do uso e da utilidade que permite tocar outra camada de sentido.

Daí a tensão incontornável entre erotismo e violência: não como apologia do dano, mas como confronto com as estruturas que pretendem calar o corpo e o desejo. O erotismo funciona, então, como prática de resistência: interrompe o relógio da produtividade, insiste no excesso quando tudo pede contenção, devolve ao corpo sua potência inventiva. Ética e politicamente, a linha é clara: sem consentimento, não há experiência, há ferida. Com cuidado e responsabilidade, a transgressão se torna exercício de liberdade, capaz de reencenar os limites e reabrir a busca por sentido, por presença e por uma intensidade que não se esgota na função.

1.4.4. O erotismo e a morte

Entendendo que o encontro erótico vai além do mero prazer que desafia propósitos, aborda tabus e, principalmente, dilui as barreiras, percebe-se como ele flerta com a morte, não como um fim biológico, mas como a representação do limite que desintegra a unidade do ser. A proximidade entre erotismo e morte se dá porque ambos suspendem a continuidade da vida: um pela intensidade da conexão, o outro pela completa dissolução.

É nesse contexto que surge a afirmação de Bataille: “É preciso muita força para perceber o elo existente entre a promessa de vida, que é o sentido do erotismo, e o aspecto luxuoso da morte” (Bataille, 1987, p. 39). Ele enfatiza a relação incômoda entre o que se exalta e aquilo que ultrapassa: a promessa de vida acesa pelo desejo e a luxuosidade da morte, esta última entendida como um consumo sem limites, algo que escapa ao cálculo e à utilidade. Compreender essa conexão implica reconhecer uma tensão irresoluta: o erotismo intensifica a vida precisamente ao aproximá-la das ameaças à sua existência. O luxo da morte designa essa experiência de excesso que esvazia os critérios do útil; enquanto isso, a promessa de vida refere-se à potência emergente quando o sujeito arrisca sua forma e aceita perder-se temporariamente.

Ao abordar o tema erotismo e morte, essa análise desloca o foco do simples prazer para uma experiência limite: no auge do desejo, toca-se os contornos do fim e é desse contato arriscado que uma vida mais densa ressurgue, mais consciente dos elementos que a sustentam e daqueles que podem levá-la ao seu término.

Quando Bataille afirma que: “Toda concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos falta” (1987, p. 14). Ele nomeia o instante-limite do desejo: o momento em que os apoios habituais do eu falham, o fôlego falta, a razão se afrouxa e o sujeito toca um “dentro” que não controla. Esse “ponto em que o coração nos falta” não é metáfora romântica; é a experiência de desfalecimento e risco, uma pequena morte em que a forma do indivíduo vacila e roça aquilo que a excede. Por isso o erotismo se aparenta à morte: ambos suspendem a continuidade útil da vida e expõem a vulnerabilidade que nos constitui.

O que Bataille chama de descontinuidade é essa quebra da linearidade, esse instante em que o ser se desfaz por completo para, talvez, se reinventar. Ele escreve: “A unidade do domínio erótico aberto em nós por uma recusa da vontade de nos fecharmos em nós mesmos. O erotismo abre para a morte. A morte abre para a negação de duração individual” (Bataille, 1987, p. 18). Ele mostra aqui, a travessia que foi vista ao longo do texto: o erotismo que nasce quando o sujeito desarma o próprio eu e consente em expor-se ao outro. Essa abertura não é apenas afetiva; é ontológica, um abalo na solidão do eu que permite entrever uma continuidade maior do que a pessoa.

Ler Bataille é reconhecer o erotismo como ensaio de saída de si: uma experiência-limite que arrisca a perda do controle para vislumbrar, por instantes, o que existe para além da utilidade e do indivíduo. Por isso o erotismo “abre para a morte”: no ápice do prazer, a identidade perde firmeza, o tempo desacelera e o corpo experimenta a vertigem de não bastar a si, como se tocassem o limiar onde o eu se desfaz. E a morte, por sua vez, radicaliza esse movimento, negando a duração individual e levando ao fim aquilo que, no erotismo, só se esboça.

Por meio da teoria de Bataille, é possível pensar que o erotismo não se reduz ao contato dos corpos, mas ultrapassa os limites do eu. Pois, ao consentir no desejo, o sujeito suspende a rotina que o sustenta, desalinha seus hábitos de controle e aceita atravessar um território em que as identidades perdem firmeza. É um exercício de abertura que roça o limite vendo a morte não como fim biológico, mas como limiar: um instante de despossessão em que o indivíduo deixa de coincidir consigo mesmo e vislumbra uma continuidade maior do que ele.

Por isso, a experiência erótica tem a forma de um trânsito: interrompe, por um momento, a duração segura do cotidiano e oferece o risco como possibilidade de transformação. Nesse intervalo, onde as bordas se dissolvem, a vida se adensa, não porque destrói o sujeito, mas porque o faz sentir sua fragilidade e, justamente aí, a potência da entrega. O que volta desse mergulho não é o mesmo que partiu: volta um eu mais atento à precariedade do tempo e mais capaz de habitar a intensidade que o excesso abre.

Paz, ao abordar o mesmo tema, reforça essa ambivalência que habita o erotismo. Ele afirma: “O erotismo defende a sociedade dos assaltos da sexualidade, mas também nega a função reprodutiva. É caprichoso servidor da vida e da morte” (Paz, 1994, p. 18). Em termos simples, o erotismo age como uma coreografia pública do desejo: dá passo, ritmo e cena para que a pulsão não arrombe a vida comum. Ao mesmo tempo, desloca o sexo do seu propósito reprodutivo e faz do prazer uma experiência íntima que é válida por si, sem servir aos outros nem à espécie. É nessa autonomia que ele encosta no seu lado escuro: o instante em que a finalidade se cala e o eu vacila, a famosa pequena morte. Não se trata de celebrar a destruição, mas de experimentar, por um breve lampejo, a suspensão da utilidade em favor de uma presença inteira.

Ele sintetiza esse movimento ao afirmar que: “O erotismo propicia a vida e a morte” (Paz, 1994, p. 18). Apontando a dupla face dessa experiência. De um lado, o erotismo dá forma à vida: socializa a pulsão, cria rituais, inventa linguagens, funda vínculos e é daí que brotam práticas de cuidado, projetos a dois, estilizações do desejo que sustentam a convivência. De outro, o erotismo encosta na morte: suspende a finalidade reprodutiva, dissolve por instantes a identidade, faz o eu vacilar na pequena morte do prazer. Vida, aqui, é criação de mundo comum; morte, aqui, é experiência-limite que interrompe a lógica da utilidade e expõe a finitude do indivíduo.

Ao interromper o tempo útil da vida, o relógio das tarefas, das metas, da razão que mede tudo, o erotismo abre uma fenda. Nessa abertura, o sujeito encosta no seu limite e, ao mesmo tempo, pressente a chance de refazer-se. Não se trata de encontrar uma explicação, mas de atravessar uma intensidade: o prazer leva ao limite onde a identidade falha, e é justamente aí que algo novo pode começar. Entre a crista do gozo e o retorno da perda, entre impulso de vida e pressentimento de fim, o erotismo adquire sua espessura: risco que nos desnuda e, por isso mesmo, revelação do que somos quando as defesas cedem.

Para Bataille, essa experiência toca o registro do sagrado e do sacrifício: como nos rituais, suspende-se a economia do útil e expõe-se a vulnerabilidade do existir. Ele escreve:

“Duas coisas são inevitáveis: não podemos evitar a morte, nem tampouco ‘sair dos limites’. Morrer e sair dos limites são, aliás, uma só coisa” (Bataille, 1987, p. 92). Sair dos limites, no erotismo, é aceitar a pequena morte do eu, a queda momentânea das fronteiras que separam o indivíduo para entrever outra continuidade. O risco não é ornamento: é a própria via. Atravessá-lo não significa desejar a destruição, mas consentir nessa passagem breve em que o corpo abandona a função, a identidade vacila e, por um instante, vida e morte se tocam como duas faces do mesmo gesto.

Nesse horizonte, o erotismo funciona como uma prova de mortalidade e de pertencimento: ao sair dos limites, o sujeito toca a própria finitude e, paradoxalmente, reconhece-se ligado ao que o excede. É um gasto sem finalidade que suspende a utilidade e devolve espessura ao viver; por isso lembra o sacrifício, não porque destrói, mas porque oferece algo de si à experiência comum. O instante erótico, então, não é puro isolamento: ele convoca uma cena compartilhável, ainda que íntima, em que interdito e transgressão se sustentam mutuamente e revelam a fragilidade de dividir.

Ao regressar do limiar, o corpo volta ao cotidiano com um saber silencioso: a vida vale também pelos seus excessos, pelo que não serve, pelo que não se contabiliza. Esse saber do limite não autoriza violência nem culto do perigo; antes, ensina uma ética da atenção ao outro e a si, uma forma de cuidado que reconhece o risco como parte da intensidade, sem confundir intensidade com dano. Assim, a pequena morte do eu não é um fim, mas uma dobra: nela, o sujeito entrevê a continuidade que o ultrapassa e aprende a habitar a própria vulnerabilidade.

O erotismo, nesse sentido, é mais do que desejo ou prazer: é uma forma de estar no mundo com consciência da finitude. É uma tentativa, muitas vezes silenciosa, de lidar com o medo da morte, com a solidão do ser, com o vazio que habita a existência. Ao propor uma ruptura com a ordem, ele convida o sujeito a olhar para dentro, a se desfazer, ainda que por um instante, e a reencontrar, nesse movimento, alguma forma de sentido. É nesse gesto que o erotismo se aproxima da morte, e é também nesse gesto que ele afirma a vida com mais intensidade.

1.5. O erotismo feminino

Quando se trata de sexualidade e sobretudo sobre o erotismo, é importante lembrar que os encontros eróticos podem ser profundamente afetados por questões que envolvem gênero, cultura, desejo e poder. Foucault fala sobre isso da seguinte maneira:

Com efeito, uma coisa é uma regra de conduta; outra, a conduta que se pode medir a essa regra. Mas outra coisa ainda é a maneira pela qual é necessário “conduzir-se” – isto é, a maneira pela qual se deve constituir a si mesmo como sujeito moral, agindo em referência aos elementos prescritivos que constituem o código (Foucault, 2020, p. 33, grifos do autor).

A partir desse entendimento de Foucault sobre conduta e regra, o foco deste estudo migra do que é permitido ou proibido para como as mulheres aprendem, negociam e reinventam suas formas de desejo sob o olhar da norma. Sob essa ótica, o erotismo feminino é encarado como um processo contínuo de construção entre o corpo que sente e as expectativas sociais; entre a culpa imposta e o prazer reivindicado; entre silêncios herdados e novas expressões. Embora existam regras, estas não esgotam as possibilidades de ação.

Dentro da sociedade, nas normas, nos acordos de consentimento, nas escolhas dos rituais e das palavras, surge uma ética do desejo que não reproduz automaticamente as hierarquias existentes; ao contrário, ela dobra, contorna ou desafia essas estruturas. O que se analisa aqui não é apenas o controle sobre o erotismo, mas sua autoria: como as mulheres apropriam-se do seu próprio modo de conduzir-se, convertendo prazer em prática pessoal, relacionamentos em cuidados mútuos e imaginação em formas de liberdade.

Pensar o erotismo vivido por mulheres é encarar um legado de vozes abafadas e normas que ditaram quem pode desejar, quando e de que modo. Assumir o próprio prazer como experiência e decisão supõe atravessar códigos que, por séculos, desenharam a mulher como algo a ser regulado, não como alguém que regula a si. Na tradição antiga, o léxico das virtudes: temperança e coragem foram usadas para ordenar diferentemente os corpos: ao homem, a direção; à mulher, a contenção. Sobre essa diferença Foucault explica:

Portanto, a temperança e a coragem são no homem virtude plena e completa “de comando”; quanto à temperança ou à coragem da mulher, são virtudes “de subordinação”, o que significa que elas encontram no homem, ao mesmo tempo, seu modelo perfeito e acabado e o seu princípio de fundamento (Foucault, 2020, p.101, grifos do autor).

Com esse olhar, percebe-se como o homem desenhou o seu papel e o papel da mulher na sociedade: comando para os homens, subordinação para as mulheres. Isso não é só diferença de papéis; é um molde de subjetividade. A ética feminina nasce derivada, medida pelo padrão masculino e, por isso, o erotismo vivido pelas mulheres é historicamente roteirizado como contenção: aprende-se a vigiar o próprio corpo, a modular o desejo pelo pudor, a transformar impulso em silêncio.

Nesse arranjo, o prazer feminino só é legítimo quando serve a finalidades externas linhagem, reputação, paz doméstica. O resto é suspeito. A mulher é treinada a governar-se sob

o olhar do outro: autocensura como prova de virtude. O resultado é uma experiência erótica mediada por disciplina e vergonha, em que desejar passa a ser negociar limites impostos não afirmar uma escolha própria.

Durante séculos, o erotismo atribuído às mulheres foi comprimido até caber no molde da obediência. Mesmo onde a tradição grega pensou longamente o amor e o desejo, reservou às mulheres o lugar de cenário: presença útil, voz ausente. Não eram sujeitos do discurso, mas superfície de projeção, o corpo como quadro onde se reescreviam, sem cessar, pudor, docilidade e função reprodutiva. O prazer que não servia a uma finalidade externa era suspeito; a contenção, apresentada como virtude, tornava-se método de autocensura. Assim, o erotismo feminino não aparecia como potência, e sim como algo a ser tutelado.

Essa maneira de pensar, porém, racha. À medida que mulheres escrevem, pesquisam, dançam, legislam sobre o próprio corpo e nomeiam seus limites, o erotismo deixa de ser campo vigiado e vira prática de liberdade. Sai do registro da boa conduta para tornar-se linguagem própria: escolha, consentimento, invenção de formas de prazer que não precisam se justificar por utilidade. O que antes era objeto de disciplina converte-se em técnica de si; o que era silêncio vira discurso. Nessa virada, o erotismo feminino deixa de imitar um padrão alheio e passa a produzir o seu: não espelho, mas fonte, lugar onde o desejo cria sentido, amplia a experiência e afirma uma presença que se sabe autora de si.

Então, quando a mulher reconhece seu próprio desejo, assim como o direito de ser desejada em seus próprios termos, o erótico deixa de ser apenas uma experiência sensorial e se transforma em um meio de autodesenvolvimento e autoconhecimento: ela aprende a consentir e a recusar, estabelece limites, desafia códigos morais e navega pelas diversas formas de poder que regulam seu corpo. É nesse contexto que a análise de Paz ilumina essa transformação: “A ascensão da mulher foi uma revolução não só na ordem ideal das relações amorosas entre os sexos, mas na realidade social” (Paz, 1994, p. 86). Não se altera apenas a representação do amor; também mudam as condições concretas para vivê-lo, quem fala, quem toma decisões e quem dita o ritmo do encontro não é mais o homem, mas a mulher é quem toma o controle.

Nesse contexto, o erotismo feminino emerge como uma prática autoral: uma forma de existir no mundo com autonomia, a mulher converte o corpo em um espaço de significado ao invés de sujeição, resistindo às velhas hierarquias e propondo novas maneiras de estabelecer conexões. Ao expressar o prazer por meio da linguagem, incluindo palavras, gestos e acordos, ela transforma o ato erótico em uma força política e simbólica: não é apenas um sentimento,

mas sim um meio de afirmar sua identidade, reescrever narrativas e compartilhar, entre iguais, a criação do encontro.

Ao tratar o erotismo feminino como experiência autônoma, o foco sai do “quanto se permite” e recai no modo como o desejo se compõe. A hipótese sensorial de Alberoni ajuda a mapear essa composição: “O erotismo masculino é mais visual, mais genital. O feminino, mais tátil, muscular, auditivo, mais ligado aos odores, à pele, ao contato” (Alberoni, 1986, p. 10). Tomada criticamente, essa distinção é menos como natureza e mais como arranjo de percepção: há desejos que acendem no golpe do olhar; e há desejos que pedem pele, voz, cheiro e pressão, uma sintaxe do toque e do tempo.

Nessa maneira de ver o erotismo dá para perceber que o que costuma ser associado ao masculino privilegia o imediato; para as mulheres esse um percurso que afina o ambiente, regula o ritmo, negocia o gesto. Não é só desejar: é co-autorizar o desejo, ser vista, escutada e tocada de modo que o corpo inteiro entre em cena. Esse modo de compor desloca a lógica da posse para a do acordo e do compasso que deixa marcas como o perfume que fica, a voz que retorna, a textura lembrada e confirma que o erotismo feminino raramente cabe no instante. Ele se escreve nos intervalos, na preparação, na pausa, no depois, onde imaginação, linguagem e corpo convertem desejo em experiência com sentido.

Quando Alberoni explica que:

Essa natureza contínua, no tempo e no espaço, aparece claramente na excitação sexual feminina e na natureza diversa de seu orgasmo. Porque se é verdade que a mulher pode ter orgasmos semelhantes aos masculinos, sua experiência global é totalmente diferente. Não está localizada num ponto, não persegue uma meta e não se exaure num ato (Alberoni, 1986, p. 23).

Ele quer dizer que em vez de um clímax que encerra a cena, o gozo se espalha: pele, respiração, voz, cheiro; depende do ambiente e do vínculo, avança e recua em ondas. O orgasmo, quando chega, é só um entre muitos momentos, não o selo que valida o restante.

Dessa perspectiva, essa continuidade do erotismo feminino não é figura de retórica, mas um regime próprio de tempo e corpo: sai o desempenho, entra a atmosfera; sai a meta, entra o ritmo; sai a posse, entra a coautoria. Daí porque o prazer pode reaparecer em surtos e deixar ressonância. Em suma, se torna um ato erótico processual e relacional: menos descarga, mais tecedura de presença, consentimento e continuidade.

Reunindo o percurso feito, sustenta-se que o erotismo feminino também ultrapassa a fisiologia: manifesta modos próprios de atenção, outra cadência do encontro e uma sintaxe sensorial distinta. Por séculos, esses traços foram desbotados, empurrando mulheres a encenar

roteiros escritos para outro corpo e outro olhar. Lido aqui de forma crítica, Alberoni não entrega um veredito naturalista; ele autoriza nomear diferenças de sensibilidade e ritmo que a tradição não via. A partir disso, o erotismo feminino pode ser pensado como plural: recusa a régua única e reorganiza o vínculo por outras prioridades: atmosfera, tempo compartilhado, reciprocidade, consentimento.

Nessa perspectiva, o desejo da mulher deixa de responder ao desejo alheio e aparece como força compositora: escolhe luzes e pausas, negocia o tempo, distribui o toque, pede voz, cheiro, textura; arquiva memórias e desenha pertencimento. Ao deslocar o eixo da posse para a coautoria, esse erotismo opera como subjetivação e como resistência: tensiona a pedagogia da contenção, desafia normas de gênero e afirma o corpo como território de decisão. Não se trata de essencializar “o feminino”, e sim de admitir múltiplas gramáticas do desejar — uma delas historicamente silenciada. Torná-la visível retira o laço erótico do espetáculo da performance e o recoloca como exercício de liberdade: intensidade inscrita em outras medidas.

Alberoni dá uma pista decisiva de como funciona o erotismo feminino: “A mulher deseja causar uma emoção erótica indelével em cada homem, mesmo que se entregue somente a quem merecer” (Alberoni, 1986, p. 39). Essa formulação separa dois planos que costumam se confundir: o da presença que é provocar, deixar rastro, ser reconhecida como sujeito de desejo e o da escolha que é decidir quando, com quem e em que condições a intimidade acontece. Entre visibilidade e seleção, o erotismo feminino deixa de orbitar a conquista e se afirma como curadoria do encontro: uma política do corpo que combina magnetismo e critérios, memória e consentimento. O “indelével” aponta para traços que persistem: um timbre, um gesto, um cheiro, sinal de que esse erotismo produz marcas simbólicas antes de qualquer ato.

Nesse enquadro, é preciso pensar que a potência não está na pressa nem na posse, mas na capacidade de afetar e ritmar o desejo, dar-lhe atmosfera, medida, linguagem. A convergência com Bataille ajuda a entender por quê: “A imagem da mulher desejável, que nos oferece como tal, seria insípida — ela não provocaria o desejo — se não revelasse, ao mesmo tempo, um aspecto de enorme sugestão” (Bataille, 1987, p. 94). O que mobiliza não é o exibido, mas o sugestivo: a zona de mistério que roça o interdito sem dissolvê-lo, onde o eu vacila por um instante e se abre à alteridade.

Nessa tessitura, o erotismo feminino não replica num roteiro masculino; escreve sua própria forma, deslocando o eixo da submissão para a negociação do sentido, presença que marca, escolha que guarda, entrega que se dá sem renunciar à direção de si.

Em Bataille, o erotismo não é adorno do corpo nem técnica do prazer: é um dispositivo de relação que fende a clausura do eu. Daí a fórmula decisiva: “É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo” (Bataille, 1987, p. 14). Comunicação aqui não é fala, é exposição recíproca: um regime de contato que desarma a autossuficiência e suspende a lógica do útil. Continuidade possível indica um alcance precário e intenso, o instante em que o sujeito, ao deixar de girar em torno de si, roça uma existência partilhada.

Sendo assim, o ato erótico ultrapassa o visível e o funcional. O corpo vale menos como objeto e mais como vetor de sentido: convoca o que esconde, o que promete, o que ameaça. A transgressão não aparece como capricho, mas como método, o passo necessário para sair do circuito da norma e experimentar a pequena morte do eu que abre passagem ao sagrado. O excesso, por sua vez, não é quantidade; é excesso de intensidade, de exposição, de sentido. É nesse cruzamento entre risco e revelação que o erotismo, em Bataille, se afirma: uma prática de comunicação que desmonta a razão calculadora e oferece, ainda que por um sopro, a experiência de uma continuidade com o outro.

Levando em consideração o pensamento de Bataille, em que o erotismo só acontece quando o desejo do indivíduo deixa de girar ao redor de si mesmo, o ato erótico feminino não se oferece, ele dirige a cena, desloca o olhar, cria zonas de espera, trabalha o silêncio. O que acende o desejo na mulher não é a exibição total, mas o resto que fica de fora: o meio-dito, o gesto interrompido, a promessa em suspenso. Faz sentido, então, a intuição de Alberoni: “A sedução feminina faz funcionar a excitação erótica no homem, provoca nele o desejo, acende-o como se acende uma tocha. Porém, sua meta última não é o ato sexual” (1986, p. 33). Dessa forma, a sedução passa a ser entendida menos como caminho para chegar lá e mais como campo de intensidade compartilhada, um arranjo de ritmo, consentimento e imaginação em que o toque é só uma das peças. Não se trata de fechar a cena, mas de estender a continuidade entre eu e outro; exatamente onde, em Bataille, o erotismo deixa a função de lado e permite uma presença mais larga.

Seguindo esse fio, o erotismo feminino avança como direção de cena e, ao provocar o olhar, não se submete a ele. Mede a distância, cria zonas seguras, negocia entradas e saídas. Mas essa condução esbarra num dado antigo: o peso simbólico e material do masculino. O corpo pede presença; a história acende alertas. Daí a ambivalência que Alberoni enuncia: “A força física do homem atrai e aterroriza a mulher. Seu aspecto agressivo e imponente pode ser

maravilhoso, mas também assustador” (Alberoni, 1986, p. 44). Não é capricho: é memória longa, diferença de corpos, experiências inscritas na pele.

Nesse terreno, o desejo não desaparece, ele se refina. Aproximação e recuo viram coreografia: um passo adiante, outro de cautela; convite e contenção; fascínio e autogoverno. O encontro só se sustenta quando a atração não vira apropriação. Por isso, o erotismo feminino arma-se de ferramentas de ritmo e limites: sinais, pausas, consentimento explícito, condições para que a intensidade não rompa o pacto. Quando há reconhecimento mútuo, a tensão se converte em energia compartilhada; quando não há, vira defesa. Em suma, a energia erótica aqui não recusa o outro: ela estabelece as condições justas do encontro para que a presença do outro seja possível sem que a de si mesma se perca.

A aproximação erótica, aqui, não é rendição; é um teste de amparo. A mulher se move quando percebe que o homem sabe conter sua força, escutar e ajustar o ritmo, como num abraço que afrouxa ao menor sinal, numa mão que espera o tempo do corpo antes de avançar. Alberoni diz: “O primeiro passo da mulher na direção do homem é o desejo irresistível de refugiar-se em seus braços” (Alberoni, 1986, p. 44). Esse refúgio, porém, só se cumpre quando o acolhimento prevalece sobre a posse.

É preciso entender que refúgio não é jaula. O poder masculino só ganha brilho erótico quando se submete ao rito do encontro, consentimento, medida, resposta. Quando isso falha, a mesma força que atrai acende o alarme. O medo, nesse quadro, não extingue o desejo; traça suas margens e aumenta a tensão porque põe em jogo um risco real: confiar sem desaparecer. É nessa borda entre presença, escolha e reciprocidade que o erotismo feminino compõe a cena e a sustenta.

Ao fim deste percurso, o erotismo feminino se mostra menos como resposta ao desejo alheio e mais como direção de cena: uma arte de compor tempo, luz, silêncio e gesto para que o encontro erótico exista sem apagar quem o conduz. Em lugar do roteiro centrado no olhar masculino, surge uma gramática própria, feita de atmosfera, ritmo e consentimento na qual o corpo feminino não comparece como objeto, mas como linguagem e rito. Entre atração e resguardo, fascínio e cautela, ele opera no fio tenso onde o desejo cria bordas para poder atravessá-las com segurança.

Dessa maneira, como intuem Alberoni e Bataille no erotismo feminino há um jogo de sugestão e medida, excesso e forma, no qual a força do homem só se torna erótica quando se dobra à escuta, à contenção e ao reconhecimento de uma alteridade irreduzível da mulher. Assim entendido, o erotismo feminino não é adorno do amor nem apêndice da sexualidade: é prática

de liberdade, política do corpo e poética do mistério, um modo singular de inscrição de si que transforma o encontro em obra compartilhada e o prazer em modo de presença no mundo.

1.6. O erotismo e a literatura

Antes de decidir o que considerar como texto literário, é útil expandir a perspectiva, conforme sugere Compagnon (2010, p. 31): “No sentido mais amplo, literatura é tudo que é impresso (ou mesmo manuscrito), são todos os livros que a biblioteca contém (incluindo-se aí o que chama de literatura oral, doravante consignada)”. Essa abordagem amplia o escopo: abrange não apenas o cânone literário, mas todo o acervo documentado, desde cordéis e correspondências até letras de músicas e narrativas orais transcritas. Contudo, para a discussão proposta aqui, essa base arquivística é apenas um ponto de partida. Este estudo está interessado na literatura em seu sentido mais restrito: não apenas como um conjunto de textos, mas como uma forma de expressão que utiliza ritmo, imagem, silêncio e ambiguidade para criar experiências. É nesse espaço intermediário entre arquivo e forma que o erotismo será visto: não somente como um tema socialmente circulante, mas como uma operação linguística que reconfigura perspectivas, corpo e significado.

Para costurar o que foi visto sobre erotismo com a literatura, vale lembrar que o erotismo para Bataille nasce entre norma e transgressão, desejo e contenção e para Paz é a representação, uma metáfora da sexualidade. A obra literária é justamente o lugar onde essa tensão se transforma em forma. Como sintetiza Culler em *Teoria literária: uma introdução* (1999, p. 35): “Podemos pensar as obras literárias como linguagem com propriedades ou traços específicos e podemos pensar a literatura como produto de convenções e um certo tipo de atenção”. Se, no social, o erotismo negocia interditos e normas, no texto ele se converte em operação de linguagem que ensaia, desvia e reinscreve esses códigos: a metáfora cobre e revela; a elipse cria borda; a descrição convoca o sensorial; a montagem dita o tempo do risco e do recuo.

Isso significa que o erotismo na literatura pode ser visto como um modo de ler e de fazer ver e que pede do leitor um certo tipo de atenção para notar o que não se diz, o que só vibra na sugestão. Essa atenção literária nas palavras de Culler” (1999, p. 31,32) seria: “Um interesse pelas palavras, suas relações umas com as outras, e suas implicações, e particularmente um interesse em como o que é dito se relaciona com a maneira como é dito”. Essa definição aponta para o coração do texto literário: não basta “o que” se diz; o sentido nasce do “como” se diz.

Ao mesmo tempo, depende de convenções históricas (gêneros, estilos, censuras, expectativas) que orientam o que pode ser mostrado e como. O resultado é um campo onde a linguagem testa a sociedade: o texto tanto reflete as regras do seu tempo quanto as desestabiliza, convertendo o desejo em experiência estética, um laboratório de formas para aquilo que, no mundo, vive entre o permitido e o proibido.

É interessante observar as palavras de Compagnon (2010, p. 37) quando diz: “A literatura pode estar de acordo com a sociedade, mas também em desacordo; pode acompanhar o movimento, mas também precedê-lo”. É exatamente nesse vai-e-vem que o erotismo pode ser situado: como o lugar onde a sociedade testa seus próprios limites do corpo. Se, no plano social, o desejo é regulado por normas, interditos e pedagogias do comportamento, no plano literário ele ganha outra espessura: torna-se operação de linguagem. A forma decide pelo foco e pelo ritmo, se o erotismo domesticará o impulso ou se o deslocará para zonas de risco e invenção. Em outras palavras, a literatura não apenas “mostra” o erotismo: ela o fabrica, o estiliza, redistribui quem olha e quem é olhado, o que pode ser dito e o que resta insinuado. Por isso, fazer a ponte entre erotismo e sociedade passa a ser como laboratório de sensibilidade: às vezes confirmando a norma, às vezes abrindo brechas por onde o desejo, transgressivo e simbólico, encontra novas formas de presença.

Culler (1999, p. 36) diz: “Literatura é linguagem na qual os diversos elementos e componentes do texto entram numa relação complexa”. Trazendo isso para o erotismo, a relação complexa é justamente o lugar onde o desejo vira forma. O erotismo literário não depende só do conteúdo sexual, mas do arranjo: quem narra e a partir de onde, o que é mostrado e o que é omitido, os cortes e as pausas que adiam, o ritmo das frases que acelera ou suspende, as metáforas que velam e revelam. O mesmo movimento que acontece com o corpo, acontece com as palavras, o erotismo move o desejo em ambos.

Assim, quando se lê o erotismo na literatura, o que se lê é uma operação de linguagem: uma coreografia de elementos que redistribui olhar, corpo e sentido. É nessa complexidade que o texto pode concordar com a sociedade, reproduzindo códigos, ou afrontá-la, reconfigurando o desejo, dando voz a sujeitos e deslocando o foco. Em suma, a relação entre o erotismo e a literatura é menos entre o tema sexo e mais a forma como o texto instala e sustenta a tensão do desejo dentro da própria escrita.

Quando Compagnon diz:

A literariedade de um texto, lembremo-nos, se caracteriza por um deslocamento, uma perturbação dos automatismos da percepção. [...] O

procedimento literário tem uma função de estranhamento, ao mesmo tempo na obra em que se insere e, para além desse texto, na tradição literária em geral (Compagnon, 2010, p. 205)

Se a literariedade se reconhece pelo estranhamento, o choque que desarma os automatismos de leitura, a escrita erótica opera exatamente nesse intervalo onde o desejo se fabrica como linguagem. Ao representar o erotismo, o texto não replica o ato; ele o desloca: retarda a nomeação, fende a imagem, instala zonas de sombra e silêncio. Essa perturbação formal, metáfora que escapa ao literal, montagem que corta a cena no ápice, sintaxe que respira antes do verbo, suspende o uso e convoca a imaginação, convertendo impulso em figura. Paz enfatiza que o que move o erotismo é imaginação, que aqui opera como mecanismo que desperta o desejo ao leitor.

Em vez de consumo rápido, o texto erótico propõe hesitação e ritmo; em vez de transparência, opacidade sugestiva. O resultado é uma ética e uma estética do encontro: o corpo torna-se signo, o signo guarda o corpo, e o erotismo se realiza como experiência de leitura, uma transgressão mediada pela forma, em que o prazer vem justamente do desvio que a obra imprime ao natural para reescrever o sentir.

Se analisar o estudo do erotismo na literatura com a perspectiva de Wellek e Warren (2003, p. 26) que dizem: “A literatura evidentemente pode tomar o lugar de muitas coisas”. Criam-se aproximações e recuos, de modo que o erotismo passa a existir através da linguagem. A transgressão deixa de ser episódio e vira dispositivo: uma cena montada para sustentar risco, desejo e ambivalência sem cair no relato bruto. Perde-se a matéria imediata do corpo, ganha-se uma arquitetura sensível que redistribui o sentido: narrar, montar, silenciar, tudo isso reorganiza a experiência de forma a torná-la pensável e partilhável. É assim que a literatura “toma o lugar de muitas coisas”: não porque imita, mas porque reconfigura o vivido em conhecimento.

Fechar o arco entre erotismo e literatura é reconhecer que, do corpo à página, está sendo falado de uma mesma operação: atravessar limites e dar forma ao indizível. O erotismo, tal como foi visto, negocia interditos, roça o sagrado, encosta na morte, fricciona normas e fabrica memória. A literatura, por sua vez, acolhe esse excesso e o transforma em linguagem: ritmo, imagem e silêncio substituem a pele; o ponto de vista redistribui o olhar; a elipse guarda o segredo que sustenta o desejo. Não é mera “representação” do mundo, é um modo de conhecer o mundo quando ele escapa às medidas do útil.

Nesse percurso, a página se torna um espaço de risco controlado: ali a transgressão ganha estrutura, o conflito com a ordem pode ser encenado sem perder a ambiguidade que lhe é constitutiva. A memória erótica encontra morada no texto como rastro, repetição, variação; a

violência aparece como tensão de forma (cortes, cortesias, interdições), não como apologia; a proximidade com o sagrado irrompe no intervalo entre o dito e o não-dito. Quando a experiência feminina entra em cena, a literatura oferece ferramentas para que ela componha a própria gramática do encontro, atmosfera, consentimento, tempo, recusando a medida única e convertendo o corpo de objeto em voz, rito e presença.

Em suma, neste estudo pode-se ver que erotismo e literatura compartilham a mesma oficina: ambos inventam passagens entre eu e outro, entre lei e excesso, entre vida e sua borda. O texto literário não explica o desejo; ele o faz existir de outro modo, sensível, pensável, partilhável. Ler eroticamente é perguntar não só o que acontece, mas como acontece: quem olha, o que se vela, que rituais a forma cria, que interditos são testados, que mundos a linguagem torna possíveis. É nesse trabalho de montagem que a literatura confirma sua força: dar ao desejo uma arquitetura de sentido sem lhe retirar a vertigem e, assim, transformar o encontro em conhecimento e em criação.

CAPÍTULO 2 – ANÁLISE DOS CONTOS

Depois de percorrer os caminhos conceituais que articulam erotismo, amor, violência e morte como forças simbólicas que atravessam a experiência humana, chega-se ao momento de adentrar o território propriamente literário onde essas forças ganham forma sensível: a linguagem poética. Neste capítulo, serão analisados quatro contos de Claudio Rodríguez Fer, todos pertencentes à seção “Belas e bestas” do livro *Os paraísos eróticos* (2010): “A muller loba”, “A raposa boreal”, “A fera frágil” e “A osa que chove”.

Esses textos não apenas dão continuidade às reflexões já elaboradas, como também aprofundam e encarnam, de maneira concreta, os temas que se entrelaçam ao longo da dissertação. Neles, o erotismo não é tratado como excesso retórico ou ilustração sensorial, mas como força poética que transforma o corpo em linguagem e a linguagem em corpo, um erotismo que ama, que sofre, que resiste, que fere e é ferido, que celebra e lamenta. Rodríguez Fer constrói, nesses contos, uma galeria de figuras femininas que se aproximam tanto do sagrado quanto do animal, do mítico quanto do sensível. Mulheres que são ao mesmo tempo desejo e presença, fragilidade e fúria, criação e ameaça.

A escolha desses textos não é aleatória: em cada um deles o erotismo aparece tensionado entre a ternura e a selvageria, entre o impulso vital e a sombra da morte. Os corpos, longe de serem objetos passivos, são matéria viva, em transformação, eles sangram, tocam, estremecem e se desfazem, revelando camadas profundas da experiência erótica como um gesto que tanto afaga quanto arranha. A mulher, aqui, é fera e é flor; é amante e é ausência; é ela quem conduz e transgride, quem nomeia e resiste.

Essa entrada na análise dos contos busca, portanto, não apenas interpretar os textos, mas escutá-los na sua pulsação mais íntima, como quem lê não só com os olhos, mas com a memória, com a pele e com o tempo. Em Rodríguez Fer, o erotismo feminino não se submete a formas já dadas, ele cria as suas próprias. Cada conto analisado será, assim, uma janela para compreender como o erotismo se faz linguagem, como o amor carrega a violência do apego, como a morte ronda o prazer, e como a escrita é, talvez, o único lugar onde todas essas forças podem coexistir em harmonia instável.

2.1. A muller loba

No conto “A muller loba”, Rodríguez Fer retoma uma antiga lenda galega para construir uma narrativa que ultrapassa o mero resgate folclórico. Ele reescreve mito, corpo e mulher através da história de Ruth, transformando o mito em linguagem literária marcada pelo erotismo, e o corpo é ritualizado para repactuar com o desejo e a liberdade feminina:

Todos sabemos que en Galicia houbo sempre lendas sobre lobos, lobishomes e alobados, pero tamén as houbo sobre mulleres lobas. A min mesmo, por exemplo, contáronme a historia dunha da que, maldicida no momento de nacer por motivos de envexa, se dicía que andara de moza libre cunha grea de lobos polo monte e que, nas noites de lúa chea, se volvía loba e se apareaba con aqueles. Chegou a ter sete fillos, dos que só a sobreviviron dous, pero nunca casou nin viviu con ningún home (Rodríguez Fer, 2010, p 11).

A abertura da narrativa, ancorada em um imaginário tradicional, não apenas recupera a oralidade celta como também reconfigura seus símbolos à luz de uma sensibilidade contemporânea.

Sobre o primeiro parágrafo do conto, Valladares diz:

Neste primeiro parágrafo já se abordam dois jogos de poder: a independência vinculada ao gênero – a mulher vital e sexualmente livre que nunca quis casar nem viver com nenhum homem – e a transgressão que supõe a metamorfose sobrenatural do corpo (Valladares, 2023, p. 18).

Em “A muller loba” a tensão entre o mundo normativo e a zona de excesso encarna a mulher que se reconcilia com seu próprio corpo e com a liberdade de amar. Bataille (1987, p. 25) sobre o erotismo diz: “Que devemos encará-lo como o movimento do ser em nós mesmos”. Para ele, é a própria transgressão que suspende interditos, uma experiência de excesso que roça o sagrado e devolve à protagonista a posse do próprio corpo. É nesse vão que o erotismo encontra o amor como forma de vínculo que preserva a liberdade: “O amor é um nó no qual se amarram, indissolúvelmente, destino e liberdade” (Paz, 1994, p. 39). Em Ruth, a tradição é reescrita pela transgressão. Ao escolher amar sem se submeter às normas, ela faz do erotismo uma linguagem que dá medida ao excesso e do amor um pacto que garante autonomia. Assim, o que o conto encena não é uma força de transformação que atravessa o sofrimento e reordena fronteiras entre humano e animal, instinto e afeto, perda e renascimento para propor modos de existência em que liberdade e vínculo caminhem juntos.

Ruth, desde a infância, é confrontada com uma realidade violenta: órfã de pai e submetida ao abuso do padrasto, encontra na fuga e na reconexão com a avó materna, guardiã da ancestralidade e da sabedoria feminina, uma possibilidade de reconstrução de si. Depois de não aguentar mais os abusos do padrasto, viaja até a montanha e a caverna da avó. Esse ato assume, então, um caráter simbólico de iniciação e renascimento. A protagonista revive os

traumas da violência, mas é também iniciada na herança de resistência e força encarnada pela figura da mulher-lobo:

Tres días e tres noites tivo que recibir coidados da súa avoa mentres lle ía baixando a febre e mentres lle curaban as feridas das silvas e dos toxos. Pero, em realidade, o que máis a consumían eran as lembranzas e o que máis lle doía era o maltrato padecido na súa propia casa. Para darlle ánimos, a avoa regaloulle o cairo mentres lle dicía:

—Con esta defensa vas ter máis forza que sete lobas.

[...] A vella remexeu nas silvas e dou co burato dunha cova, por onde penetrou áxil e decididamente. Ela seguiu entre as paredes estreitas e pulidas da caverna, cubertas por completo de pelexes de lobo (Rodríguez Fer, 2010, p. 13).

Aqui, a cena funciona como um rito de passagem onde há a separação, o limiar e a incorporação que podem ser explicados a partir dos conceitos de Eliade, que diz: “A casa ideal do mundo moderno deve ser, antes de tudo, funcional, quer dizer, deve permitir aos homens trabalharem e repousarem a fim de assegurarem o trabalho” (1992, p. 30). Dessa maneira, é possível dizer que a casa onde Ruth sofre os abusos do padrasto é um lugar profano, não pelos abusos sofridos, mas por ser um lugar comum, do cotidiano. Depois do “maltrato na sua própria casa”, o espaço doméstico (profano) deixa de proteger e a separação ocorre; a avó a desloca Ruth para outro regime de realidade: “Tres días e tres noites” de febre instauram um tempo qualitativo, não o cronológico, mas o tempo do rito em que o corpo é preparado para sua nova fase que é a liminar: a doença. Em Eliade (1992, p. 19): “O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois mundos de ser, profano e religioso”. As feridas, o tempo de febre e seu repouso, representam esse renascimento de uma nova Ruth, mais forte, determinada, destemida.

O presente da avó o “cairo”, opera como objeto apotropaico e de filiação simbólica, dando-lhe “máis forza que sete lobas”, inscrevendo Ruth numa linhagem de mulheres de força. Em termos de sagrado/profano e com base nos conceitos de Eliade, isso é uma hierofania doméstica: um objeto comum investido de potência, que reabre a continuidade com o mito do clã das lobas. A avó atua como mestra de iniciação: “remexeu nas silvas e dou co burato dunha cova” em que Ruth atravessa o obstáculo (espinhos/tabu) e revela a entrada do outro mundo, livre e sem amarras.

A cova condensa os signos do sagrado. As “paredes estreitas e pulidas” configuram-se como um corredor uterino e entrar nele é regressar ao princípio para poder nascer de novo. O revestimento “por completo de pelexes de lobo” dá à cena uma textura sensorial e um código de metamorfose: as peles são vestes rituais que representam a passagem do humano ao animal, ao sagrado. Aí o erotismo toma forma como experiência sensorial e simbólica: é a reapropriação

do corpo pelo tato, pelo calor, pela fricção com as peles, uma linguagem do corpo que suspende a utilidade e repõe o sentido.

Assim, o erotismo aparece como via de renascimento em que Ruth se reconecta com sua potência arcaica (as lobas), mediada pela avó, pelo talismã e pela cova. Representa a experiência de um corpo que recupera sua essência, atravessando a dor, entrando num espaço sagrado, vestindo o símbolo e voltando com uma nova forma de vida. Usando a percepção de Eliade, o ato erótico rompe a descontinuidade ordinária, transgride o limiar e faz emergir uma nova mulher, pronta para enfrentar a vida e os obstáculos que há nela:

Ruth emprendeu a viaxe tan só cunha mochila, pero levaba un entusiasmo sen límites. No avión foi conversando cos viaxeiros que puido, interesada por todo, e non adormeceu nin por un momento. A elevación parecía sobreexcitala. Sentía que se lle desorbitaban os ollos e que se lle inchaba o corazón. Por iso todos os pasaxeiros quedaron sobrecolidos cando, xogando cunha nena que levaba um can lobo de peluche, púxose a ouvear cada vez máis aguda e intensamente, como fora de si (Rodríguez Fer, 2010, p. 14).

Ruth é apresentada por Rodríguez Fer não apenas como uma personagem, mas como a encarnação de uma subjetividade feminina que se recusa a ser domada. Desde o início de sua trajetória, é possível perceber que ela carrega em si o desejo inegociável pela liberdade, liberdade de corpo, de palavra, de destino. Para ela, o erotismo move sua liberdade, que nas palavras de Foucault (2020, p. 94) se explica: “A atitude do indivíduo em relação a si mesmo, a maneira pela qual ele garante sua própria liberdade no que diz respeito aos seus desejos, a forma de soberania que ele exerce sobre si são elementos constitutivos da felicidade”. Ao contrário do ideal romântico tradicional, ela não espera ser completada por um outro; sua busca é por uma completude que nasce do encontro com a própria força e com as raízes ancestrais que a sustentam.

Ao refletir sobre a relação entre amor e erotismo no conto, esta análise será guiada pelos cinco elementos que, segundo Paz, constituem a experiência amorosa: a exclusividade, o obstáculo e a transgressão, o domínio e a servidão, a fatalidade e a liberdade, o corpo e a alma. Esses pares revelam as tensões e ambivalências próprias do amor, e, ao serem colocados em diálogo com o erotismo que atravessa a narrativa de Rodríguez Fer, permitem compreender de forma mais profunda como essas forças se entrelaçam.

Ruth, ao chegar em Nova Iorque, vai morar com seu tio, que dividia o apartamento com outros imigrantes. Com o tempo, ela se torna mais íntima com um deles, um galego: “Com este foi co que mais intimou e todas as noites ia recollelo ao restaurante arxentino no que traballara”

(Rodríguez Fer, 2010, p. 15). Todas a noites, ela o aguardava e ele por sua vez, trazia sobras de carnes para que ela se deliciasasse, aguardando ansioso pelos carinhos que depois receberia:

Fôra polos seus gustos gastronómicos ou fora pola súa relación con aquel mozo, a voracidade carnívora da rapaza incrementouse desmesuradamente durante as longas esperas, nas que consumía, prato tras prato, toda clase de carnes á grella: chuletóns con chimichurri, moegas con chinchulines, matambre, chourizos crioulos, leitón ou cabrito. A penas comía nada polo día agardando aquel momento, que gozaba con gruñidos de satisfacción e acenos de ferocidade, e que logo parecía ter continuación nas constantes mordeduras con quetrababa o pescozo e a lingua do seu acompañante (Rodríguez Fer, 2010, p. 15).

Sobre o amor, Paz (1994, p. 107) diz: “O amor é individual ou, mais exatamente, interpessoal: queremos unicamente uma pessoa e pedimos a ela que nos queira com o mesmo afeto exclusivo. A exclusividade requer a reciprocidade, o acordo do outro, sua vontade”. Esse conceito ilumina esta cena como um ritual de dois em que o apetite deixa de ser difuso e se orienta para um único corpo. O texto sublinha essa convergência pelo vocabulário e pela forma: a enumeração voraz: (“chuletóns, moegas, matambre”) e a cadência de “prato tras prato” constroem uma escala de desejo que se acumula nas “longas esperas” que é a preparação para o encontro exclusivo com “aquele mozo”. A fome de carne é, aqui, linguagem de eros: desloca-se do prato para o par, quando a refeição “parecia ter continuación” no corpo do outro.

Os sinais animalescos (“gruñidos de satisfacción”, “acenos de ferocidade”) não anulam a dimensão amorosa; são estilizados pela reciprocidade. As mordidas no pescoço e o entrelaças da língua tornam-se símbolos de entrega, pois o pescoço, lugar do pulso e da vulnerabilidade, marca a confiança e a língua, órgão da fala e do beijo, assinala a passagem da palavra ao acordo tácito do corpo. É aí que a tese de Paz se cumpre: não basta querer alguém; é preciso que o outro queira na mesma chave. A cena pressupõe um pacto “acompañante”, presença reiterada que transforma a ferocidade em jogo consentido e singular, sem o qual não haveria amor, apenas violência.

Também o tempo encena essa exclusividade. “Apenas comía nada polo día agardando aquel momento”: o dia se contrai para que a noite, com o outro, se dilate. A espera fabrica o clima e converte o encontro em ritual privado, no qual comer e morder espelham-se como duas versões de uma mesma vontade de contato. É essa reciprocidade, exigência de Paz, que redime a ferocidade, afinando o instinto em linguagem de vínculo. Em suma, esse trecho dramatiza a passagem do apetite ao acordo: o corpo deseja, mas o amor, como quer Paz, exige resposta. Com o tempo, esses encontros se tornaram habituais e o jovem, em demonstração ao seu amor por Ruth, organiza um passeio para pedi-la em casamento:

Foi nunha excursión polos montes de Catskills cando o mozo propúxolle casar e Ruth, que sentiu unha tromba de víboras descendendo en fervenza polo peito, non quixo. Pararon nun alto da serra onde había cervos e ao saír ela do auto botáronse a fuxir espavorecidos monte abaixo, cunha sensación de perigo semellante á de Ruth diante das propostas matrimoniais do pretendente, que non comprendeu o seu desexo de preservar a independencia e que non puido evitar dicirlle con raíba contida:

–Has morrer soa como unha loba (Rodríguez Fer, 2010, p. 15).

A recusa de Ruth ao pedido de casamento evidencia un punto crucial de súa vivencia amorosa: a non correspondencia ao ideal de exclusividade descrito por Paz. Para ela, o vínculo com o jovem galego era legítimo enquanto garantia prazer e companhia sem comprometer sua autonomia, condição essencial para que se sentisse plena. No entanto, ao ser confrontada com a expectativa de um amor exclusivo e institucionalizado, seu corpo reage visceralmente, como se a proposta significasse uma ameaça direta à sua liberdade. O simbolismo da fuga dos cervos reforça essa metáfora de instinto e proteção diante do cerco. A reação do jovem ao ser recusado por Ruth, revela sua frustração e também aponta o quanto ele não compreendeu que o amor, para Ruth, não poderia se dar às custas da entrega irrestrita ou da renúncia de si. Ao recusar o modelo amoroso tradicional, Ruth reafirma uma postura existencial em que o erotismo e o afeto não se submetem às formas esperadas de posse ou permanência, mas se organizam a partir do desejo de liberdade.

Após esse episódio, ele se tornou agressivo e sarcástico, utilizando subterfúgios para pressionar Ruth a se casar com ele, forçando-a a se mudar para o outro lado da cidade para que buscasse sua paz. Nessa mudança, ela se envolve com um açougueiro:

Foi el quen conseguiu que obtivera o dereito de residencia e tamén quen a alimentou durante meses, sobre todo de carne. Encantáballe vela comer como unha fera e a ela que lle dixera, cando chegaba a casa, despois do traballo, cargado de viandas:

–Máis carne para a miña loba (Rodríguez Fer, 2010, p. 16).

Esse trecho encena uma liberdade em disputa. Do ponto de vista da liberdade, há aí um jogo ambivalente: Ruth gosta de ser vista e nomeada na sua potência “loba”, mas esse reconhecimento vem com um pronome possessivo que tenta anexá-la “miña”. O conto sugere que a autonomia dela terá de ser conquistada por dentro desse arranjo: aceitar o cuidado sem se deixar capturar por ele. A liberdade de Ruth começa quando esse apelido e esse ritual deixam de definir quem ela é e passam a ser apenas uma cena entre outras quando o “miña” já não decide o alcance da sua “loba”:

Fora pola independencia económica acabada de recuperar ou polo absorbente do novo labor, o carnicero aseguraba que cambiara e que a penas tiña tempo para el. Faloulle por iso da súa pretensión de deixar a súa familia e propúxolle

viviren xuntos, incitándoa a abandonar o traballo e dedicarse tan só a el (Rodríguez Fer, 2010, p. 17).

A presença da exclusividade também pode ser notada nesse trecho e sobre o sentimento de posse, Paz (1994, p. 107) diz: “O desejo de exclusividade pode ser mero afã de posse”. Demonstrando que, para Ruth, qualquer relação que se aproximasse da lógica da posse ou da renúncia de si mesma representava uma ameaça direta à sua autonomia, o discurso do açougueiro revela justamente o tipo de vínculo que ela recusa. Ao perceber que o companheiro desejava não apenas mais tempo, mas uma dedicação exclusiva, inclusive ao ponto de sugerir que ela abandonasse o próprio trabalho, Ruth se vê, mais uma vez, diante de uma tentativa de domesticação do seu desejo e de sua liberdade.

A crítica de Paz à exclusividade como possível expressão de posse lança luz sobre essa tensão: o amor, quando atravessado pela exigência de domínio do outro, se distancia do encontro e se aproxima da prisão. Para Ruth, o amor só faz sentido se for vivido sem amarras, sem exigência de completude ou entrega absoluta. Por isso, ao se afastar de relações pautadas por essa demanda de exclusividade, ela não está apenas fugindo do compromisso tradicional, mas afirmando uma outra forma de existir: uma forma em que o erotismo e o afeto não anulam a liberdade, mas a integram como condição essencial para qualquer vínculo verdadeiro.

O segundo elemento que Paz identifica como constitutivo do amor é a presença simultânea do obstáculo e da transgressão, aspectos que se entrelaçam com intensidade na trajetória da protagonista. Segundo ele: “O diálogo entre obstáculo e desejo se apresenta em todos os amores e assume a forma de um combate” (Paz, 1994, p. 108). Em “A muller loba”, essa dinâmica aparece de maneira clara na forma como Ruth lida com suas relações afetivas e eróticas.

Após a recusa ao casamento com o jovem galego, uma recusa que já representava um rompimento com o modelo tradicional de amor, ela se envolve com um homem casado, e o que poderia parecer um empecilho, para ela, surge como uma garantia: o compromisso prévio dele com outra mulher funcionava como um obstáculo conveniente, que lhe permitia viver o desejo sem se submeter a vínculos que ameaçassem sua autonomia: “Logo dos interminables festíns, e para tranquilidad e satisfacción de Ruth, el marchaba para a súa casa, onde moraba coa súa esposa vexetariana e cunha numerosa prole de fillos e fillas malabocas” (Rodríguez Fer, 2010, p. 16). Demonstrando que para ela, os dois viviam um relacionamento harmonioso, sem necessidade de mudanças. Quando estavam juntos, o açougueiro se satisfazia ao vê-la comer e depois com sua companhia; e ela matava seus desejos por carne e sexo, com ele. Quando ambos

estavam satisfeitos, ele retornava para sua casa onde sua esposa com seus filhos o aguardavam e ela continuava sozinha, seguindo a sua vida.

Nesse sentido, Ruth transgride não apenas as normas morais convencionais, mas também os modelos afetivos que exigem exclusividade e renúncia de si. Seu gesto não é apenas de fuga, mas de afirmação de uma outra forma de amar, uma forma em que o desejo pode existir a partir do risco, da borda e da recusa às imposições. Ao escolher uma relação que já nasce marcada por um limite, ela transforma o obstáculo em possibilidade e a transgressão em espaço de liberdade.

O terceiro elemento do amor proposto por Paz também é duplo: domínio e servidão. Que se manifesta no conto como um jogo de forças, onde desejo, entrega e vontade se cruzam. Paz afirma que: “O amor é atração involuntária em relação a uma pessoa e voluntária aceitação dessa atração” (Paz, 1994, p. 114). Evidenciando que amar envolve, ao mesmo tempo, um impulso que escapa ao controle e uma escolha consciente de se deixar afetar por esse impulso.

Essa ambivalência também atravessa a vivência de Ruth: ela conhece o desejo, o afeto e até o cuidado, mas recusa o papel de servidão que o roteiro romântico costuma exigir. Ao rejeitar a exclusividade e resguardar a própria independência, transforma a atração em pacto, um vínculo que só se sustenta na sua liberdade. Dessa maneira, Ruth administra seus vínculos consigo mesma, instaurando critérios de medida, consentimento e reciprocidade. Assim, o que poderia ser captura vira estilização ética do desejo; e a recusa da exclusividade não é fuga do amor, mas forma de subjetivação que reescreve o uso dos prazeres como prática de liberdade, uma relação que só se mantém quando cuidado não se confunde com comando.

Evidenciando de forma contundente o primeiro relacionamento de Ruth, onde seu companheiro, diante da recusa dela em assumir um compromisso formal, passa a agir de maneira insistente e coercitiva. A tentativa de convencê-la evolui para uma postura agressiva e ameaçadora, como se observa no seguinte trecho:

Dende entón, el volveuse agresivo e sarcástico, mentres Ruth trataba de eludilo. Esquiva como unha esquío, agora resultáballe agobiante a insistencia daquel mozo que recorría a todo subterfuxio para presionala, dende convencer ao tío para que mediara entre eles a, finalmente, ameazala con toda clase de violencias (Rodríguez Fer, 2010, p. 15).

A partir da leitura de Paz, fica claro que o amor não se sustenta apenas no desejo de estar com o outro, mas na aceitação de que esse desejo só se realiza se for livremente correspondido. Como ele afirma: “O reconhecimento aspira à reciprocidade, mas independe dela. É uma aposta que ninguém tem certeza de ganhar por ser dependente da liberdade do outro” (Paz, 1994, p.

113). Nesse sentido, a relação entre Ruth e seu companheiro se torna impossível desde o momento em que ele recusa aceitar sua liberdade de escolha. Enquanto ele apostava em um amor que exigia reciprocidade e compromisso, ela priorizava a preservação de sua autonomia, ou seja, não negava o afeto, mas não aceitava a imposição. O que havia entre eles não era, portanto, uma convergência de desejos, mas um desencontro: ele sonhava com posse, ela, com permanência sem amarras. Esse abismo entre expectativas é o que transforma o relacionamento em uma arena de conflito, onde o amor, em vez de unir, revela o limite entre querer o outro e aceitar que o outro é livre para não querer o mesmo.

A dinâmica entre dominação e servidão também se manifesta de forma clara no segundo relacionamento vivido por Ruth. O açougueiro, após algum tempo de envolvimento, propõe que ambos abandonem suas vidas anteriores para construírem uma nova juntos: ele deixaria sua família, e ela, em troca, deveria abandonar o trabalho para se dedicar exclusivamente a ele:

Fora pola independencia económica acabada de recuperar ou polo absorbente do novo labor, o carnicheiro aseguraba que cambiara e que a penas tiña tempo para el. Faloulle por iso da súa pretensión de deixar a súa familia e propúxolle viviren xuntos, incitándoa a abandonar o traballo e dedicarse tan só a el (Rodríguez Fer, 2010, p. 17).

A proposta de convivência exclusiva buscava converter um arranjo até então negociado: duas vidas em paralelo num regime único que enquadra corpo, tempo e afeto. Nos termos de Foucault, é o ponto em que uma relação de poder tenta congelar-se em dominação: a assimetria se fixa e a vontade de um passa a ditar o campo do possível do outro. Daí a recusa de Ruth aparecer também como prática de si: “A atitude do indivíduo em relação a si mesmo, a maneira pela qual ele garante sua própria liberdade no que diz respeito aos seus desejos, a forma de soberania que ele exerce sobre si são elementos constitutivos da felicidade” (Foucault, 2020, p. 94 - 95). Ao sustentar essa soberania, Ruth preserva o erotismo como espaço de liberdade, não de captura.

O “afeto” do açougueiro, ao exigir renúncia unilateral, desliza para a apropriação; aquilo que era cuidado torna-se gesto de domínio sobre o corpo e o tempo dela. Por isso o equilíbrio anterior se rompe: enquanto ele mantinha sua vida familiar, Ruth preservava a própria margem de sobrevivência; quando a proposta pretende fixar o arranjo como exclusividade, o desejo de companhia se converte em direito sobre. Diante de qualquer configuração que a destitua de si, Ruth escolhe a fuga, não como capricho, mas como ética do autogoverno: amar, sim, porém sem abrir mão do princípio que sustenta seu modo de existir. Nesse ponto, seu gesto também reitera Paz: sem reciprocidade e acordo do outro, o amor degrada-se em projeto de captura; com Foucault, vemos que é exatamente aí que o poder deixa de ser jogo e se torna jaula.

O quarto elemento apresentado, também duplo, é a fatalidade e a liberdade. Para Paz, esse elemento pode ser descrito como: “A fatalidade se manifesta só com e por meio da cumplicidade de nossa liberdade. O elo entre liberdade e destino” (Paz, 1994. P. 114). Ele ocupa um lugar central na trajetória de Ruth e revela de forma intensa o paradoxo vivido por ela: seu desejo profundo por liberdade e, ao mesmo tempo, a força incontrolável dos encontros amorosos que, repetidamente, a conduzem a situações-limite.

Desde o início do conto, percebe-se que Ruth está em constante movimento de fuga diante de qualquer ameaça que comprometa sua autonomia. No entanto, mesmo sem buscá-los, os laços afetivos surgem como inevitáveis, quase como parte de um destino que se impõe. Em ambos os relacionamentos que vive, primeiro com o jovem galego e depois com o açougueiro, o erotismo se entrelaça com o amor de forma instável, muitas vezes perigosa, fazendo emergir o conflito entre entrega e resistência.

Ruth só se liberta de seu primeiro companheiro após sua morte misteriosa, um fim trágico que, apesar de não ser explicitamente provocado por ela, marca simbolicamente o rompimento com uma tentativa de domínio: “Efectivamente, unha noite, suponse que axexando pola zona onde ela moraba, encontrou unha morte estraña e nunca esclarecida, pois, sen outros sinais de violencia, o seu corpo presentaba tan só dúas incisivas punzadas no corazón.” (Rodríguez Fer, 2010, p. 16).

Lendo a cena pelos conceitos de Paz, o episódio funciona como uma quebra do circuito “amor-posse” que transforma desejo em servidão. Para Paz, o vínculo amoroso só se sustenta quando há liberdade e reciprocidade; sempre que um dos lados tenta converter o outro em objeto fixando regras unilaterais, vigiando, cercando, o amor degenera em domínio, e o erotismo asfixia. No conto, o ex-companheiro ronda Ruth “axexando” como quem reivindica um direito sobre o seu corpo e o seu trajeto. A “morte estraña e nunca esclarecida” opera simbolicamente como dissolução de um regime de posse que já não encontrava acordo.

As “dúas incisivas punzadas no corazón” marcam, no plano mítico do conto, a inversão da cena: o coração da posse é perfurado, e o que resta é a sobrevivência da liberdade de Ruth. A imagem conversa com a lógica de Paz em que o erotismo é uma força que não admite captura: ele exige a coautoria do encontro, não a sua obrigação. Assim, a libertação de Ruth após a morte de seu perseguidor reabre o campo do desejo como escolha entre dois sujeitos.

Já com o açougueiro, a ruptura é mais explícita, quase ritualística. Sentindo-se novamente ameaçada por uma proposta que implicaria a renúncia de sua liberdade, largar o trabalho e viver exclusivamente para ele, Ruth reage de forma visceral. Sua performance diante

da carne crua, marcada por gestos animais, desperta o medo no amante, que, em pânico, foge e acaba atropelado:

Por iso, cando ao día seguinte da súa proposición compareceu na casa cun cabrito como quen leva un cebo, disposto a cebar a presa antes de engulila, ela relambeu o seu carnosos fociño, chasqueou coa longa lingua dende o máis escuro da boca e, arregañando os beizos, amosou a súa dentamía incisiva e enorme. Entón lanzouse literalmente sobre a carne crúa, despezándoa coas mans ao tempo que devoraba as súas entrañas. O carnicero fuxiu arrepiado escaleiras abaixo, sentindo sobre a caluga unha tensión imantada aos sanguinolentos cairos de loba que parecían perseguilo de preto. Ao chegar ao portal titubeou entre o freo e a escorrentada, pero algo máis terrible debeu sentir tras de si que preferiu arriscarse a esquivar unha motocicleta de pizzas a domicilio que pasaba a grande velocidade e que o atropelou de cheo (Rodríguez Fer, 2020, p. 17-18).

Aqui a narrativa encena uma ruptura ritual. O açougueiro chega com um cabrito como quem oferece dote e domesticação: quer converter a relação num regime de posse: casa, exclusividade, renúncia ao trabalho. O gesto “civilizador” traz, escondido, a tentativa de normalizar corpo e tempo. Ruth responde com uma contra-cena performativa: língua, dentes, devoração da carne crua. Inverte-se o jogo do “caçador” e da “presa”. À luz de Eliade, o espaço comum desliza para o limiar do sagrado: o alimento deixa de ser objeto utilitário e vira sinal, a escada e o portão tornam-se passagem, e a aparição do “selvagem” produz a dupla reação do numinoso: fascínio e pavor. Não é apenas recusa; é hierofania de uma forma de vida que não cabe no código da domesticidade.

A tensão entre destino e liberdade, proposta por Paz (1994), encontra eco na trajetória da personagem. O amor, para Ruth, só pode nascer da escolha livre, da reciprocidade autêntica. Qualquer sentimento que traga consigo exigência, submissão ou dependência é prontamente rejeitado. Ela compreende que, para a maioria dos homens com quem se envolveu, sua liberdade era um incômodo, uma anomalia. E, por isso, reafirma: “Tras esta morte, volveu decidir non ter máis relacións, sobre todo sabendo que, chegada a hora da verdade, practicamente ningún home acepta a independencia dunha femia” (Rodríguez Fer, 2010, p. 18).

Assim, o erotismo e o amor, em Ruth, não estão dissociados, mas operam de forma a reafirmar sua identidade. Seu desejo não se anula frente ao outro, mas se torna mais potente quando posto à prova. E quando o amor exige a perda de si mesma, ela escolhe partir. Ruth é, antes de tudo, uma mulher livre e sua liberdade não está à venda, nem mesmo pelo preço do amor.

O quinto e último elemento proposto por Paz a ser analisado é o entrelaçamento entre corpo e alma, dois polos inseparáveis que, juntos, sustentam a experiência amorosa. Para ele:

“O amor exige como condição prévia a noção de pessoa e esta de uma alma encarnada num corpo” (Paz, 1994, p. 115). No conto “A muller loba”, essa união se apresenta de forma singular: o corpo não é apenas matéria erótica, mas expressão visível de uma alma que se recusa a ser domada. A história de Ruth mostra que o erotismo não é apenas um jogo sensorial ou físico, mas uma forma de existência em que o corpo pulsa ao ritmo de uma liberdade interior inegociável. Seu desejo não está voltado para a fusão amorosa com o outro, mas para a preservação da inteireza de si.

Na cena em que caminha pela praia de Brighton, Ruth revela uma consciência plena de seu corpo e da liberdade que ele encarna:

Paseando pola praia de Brighton, onde a súa incontible peluxe pública abraiaba aos rusos da zona estendéndose pelve arriba e coxas abaixo por fóra do traxe de baño, pensaba que só podería entenderse cunha especie de lobo solitario, pero tamén que sería difícil atopalo dentro daquela manda de cans domésticos. Agora era cando comprendía o sentido represivo do seu vello temor a encontrarse na noite da cidade coa inquedante presenza do lobo traído dos terrores da súa infancia (Rodríguez Fer, 2010, p. 18).

Neste ponto, o conto condensa num só quadro, exatamente o que Paz chama de junção entre corpo e alma no amor erótico: a carne irrompe no espaço público a “peluxe pública” que transborda o maiô enquanto a consciência ruma imagens e decisões: “só podería entenderse cunha especie de lobo solitario”. O corpo fala primeiro, desafia o código higienista e as normas, e a alma responde com uma cena interna de escolha: não qualquer parceiro, mas um “lobo” à altura do seu ritmo e da sua solidão. Na concepção de Paz, o erotismo não é só sensação; é imaginação e vontade que estilizam o impulso. Aqui, o visível: pelos, pele e o invisível: memória, temor, projeto de si, trabalham juntos para desenhar uma forma de desejo que não cabe no rebanho dos “cans domésticos”.

A imagem do “lobo solitario” nomeia a alteridade exigente do erotismo em Paz: o encontro que pede exclusividade de presença: corpo inteiro e consentido e, ao mesmo tempo, reconhecimento do mistério do outro. Por isso o medo antigo “da inquedante presença do lobo” ganha novo sentido: já não é pavor infantil do desconhecido, mas consciência de como a cidade e as normas transformam o “lobo” em ameaça sempre que a mulher afirma um erotismo não domesticado. O trecho, assim, encena a “dupla chama” de Paz: a matéria do corpo acende, mas é a alma, memória, linguagem interior, decisão que dá forma ao fogo. O erotismo aparece como ponte entre instinto e escolha, entre visibilidade e segredo: uma política do corpo que recusa a docilidade do “doméstico” e procura, ao invés, uma continuidade com o outro que não anule a própria liberdade.

Emerge de “A muller loba” um argumento nítido: o erotismo é um dispositivo de autonomia. A trajetória de Ruth como uma operação de linguagem que converte desejo em autogoverno, desloca o amor do modelo tradicional para uma ética de vínculo sem compromisso. Sempre que a promessa afetiva pretende converter-se em captura, casamento como forma, convivência como posse, a personagem reinscreve limites e preserva a própria medida. A análise do conto demonstra que na liberdade o desejo pode existir sem se tornar dominação.

Em Paz, o amor exige vontade e reciprocidade; em Ruth, tais condições são critério, pois onde não há reconhecimento, há recusa. Em Bataille, o erotismo é transgressão do útil e experiência-limite; no conto, a cena erótica rompe a norma produtiva e reinstaura a soberania do corpo como excesso que não se deixa canalizar. Com Foucault, vê-se a passagem de relações de poder fluidas para tentativas de dominação; a protagonista bloqueia essa sedimentação e produz subjetividade, não obedecendo a um roteiro de servidão. E, pela chave de Eliade, os motivos de caverna, pele e loba funcionam como ritos de passagem: do profano da rotina à experiência intensificada em que corpo e sentido se rearticulam.

Portanto, o conto reescreve mito, corpo e mulher para pensar o erotismo como travessia entre interdito, rito e autonomia. Em vez de reduzir o desejo a prazer ou a contrato, “A muller loba” o inscreve como prática de liberdade: um modo de amar que exige consentimento, negocia fronteiras e reconhece no risco, não na captura, a condição de uma presença inteira.

2.2. A raposa boreal

Dando sequência à investigação das múltiplas dimensões do erotismo na obra *Os paraísos eróticos*, a análise do conto “A raposa boreal” propõe refletir sobre a maneira como a memória se entrelaça com os contextos históricos e sociais nos quais está inserida. Parte-se da compreensão de que a memória individual, mesmo quando íntima e marcada pelo desejo, não se constitui de forma isolada: ela é atravessada por experiências coletivas, códigos culturais e circunstâncias específicas que moldam sua construção e ressignificação ao longo do tempo. Nesse sentido, o conto coloca em cena não apenas os vestígios do amor e do erotismo vividos por seus personagens, mas também o modo como essas experiências são narradas, lembradas e reinventadas no interior de uma linguagem que carrega em si tanto o real quanto o imaginado.

“A raposa boreal” é narrada por uma voz onisciente, sem identidade definida, que acompanha a trajetória de Hans e Marie-Loup de Beauport, dois amantes intensamente marcados pelas adversidades de seu tempo e pelas imposições do meio em que viveram. A

história se desenrola entre as paisagens geladas da Islândia e da Noruega, e culmina na cidade de Paris por volta de 1870 — cenário que, mais do que ambientar, reforça o clima de deslocamento, fragilidade e melancolia que permeia a narrativa. Ao mergulhar na relação entre esses dois personagens, o conto conduz a uma reflexão sensível sobre a memória amorosa e erótica como forma de resistência à passagem do tempo e às violências simbólicas impostas pelos valores sociais.

A memória, quando entrelaçada à imaginação, dá origem a uma atmosfera rica em sentidos, conferindo às palavras uma densidade afetiva que ultrapassa o plano da simples narrativa. Meneses (2007, p. 17), ao refletir sobre essa dinâmica, afirma: “A fantasia não está contraposta à memória, mas nela se apoia e dispõe seus dados em novas e novas combinações”. É exatamente esse entrelaçamento que se observa no conto: uma memória profundamente individual, marcada por experiências eróticas e vivências intensas, se articula à imaginação dos personagens, fazendo com que o leitor não apenas acompanhe os acontecimentos, mas os sinta em sua dimensão mais sensível.

Essa memória íntima, no entanto, não se constrói de forma isolada. Ela se apoia e se projeta sobre uma memória coletiva, que atravessa a narrativa desde as primeiras linhas, sustentando tanto o percurso dos personagens quanto a própria estrutura do conto. Nele, memória, imaginação, erotismo e história não se justapõem de forma mecânica, mas se fundem organicamente, criando uma tessitura narrativa que é ao mesmo tempo poética, emocional e crítica — traço distintivo da escrita de Claudio Rodríguez Fer.

A análise do conto parte, inicialmente, dos estudos de Paul Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento* (2020), especialmente no que diz respeito às distinções feitas a partir do pensamento de Platão e Aristóteles. Enquanto Platão sugere que memória e imaginação podem se confundir em suas manifestações, Aristóteles propõe uma separação mais clara entre *mnemé* (memória como registro) e *anamneses* (lembança como ato de recordar consciente), sendo esta última compreendida como o nível mais profundo da experiência mnemônica. Essa diferenciação se mostra essencial para compreender como, na narrativa, o passado se manifesta não apenas como algo armazenado, mas como algo revivido, reinventado e ressignificado pela imaginação dos personagens.

No que diz respeito ao erotismo, a base teórica será sustentada por Octavio Paz, em *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), cuja leitura oferece uma chave importante para pensar o desejo não como simples impulso fisiológico, mas como uma linguagem carregada de símbolos e significações. Para Paz, o sexo, quando atravessado pelo amor e pelo erotismo,

transforma-se em expressão poética, em metáfora do encontro e da alteridade. É nesse horizonte que a análise buscará compreender de que modo a memória, o desejo e a imaginação se entrelaçam para dar forma a uma narrativa em que o erotismo não é apenas representado, mas vivido em sua potência mais sensível.

Ricoeur (2020, p. 26) diz: “Nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formamos sua lembrança”. Trazendo a complexa relação entre o acontecimento vivido e a construção da lembrança. A memória, nesse sentido, não é apenas um arquivo do passado, mas uma recriação subjetiva, carregada de afetos e sentidos. É a partir dessa perspectiva que se inicia a análise do conto “A raposa boreal”, tomando como ponto de partida a introspecção do personagem Hans.

Ao lembrar da primeira vez que esteve com Marie-Loup, ele revive não apenas a cena, mas o abalo físico e emocional provocado pelo encontro: “O desconhecido devórame, dixéralle o día da devorca, mentres se abría desmesuradamente por todos os orificios e tiña a sensación fulgurante e temible do instante vital en que se comprende todo porque todo se desconece” (Rodríguez Fer 2010, p 21). A entrega dela, o assombro dele, a sensação vertiginosa de estar diante do desconhecido, tudo isso retorna não como uma simples recordação, mas como um corpo de memória que se impõe com intensidade quase física. O momento vivido ganha densidade simbólica na lembrança, e a experiência erótica aparece aqui como um instante de revelação e desorientação. Não se trata apenas de um episódio de prazer, mas de um acontecimento que marca o personagem profundamente e que, ao ser lembrado, revela tanto a potência da memória quanto a profundidade do desejo.

Seguindo o pensamento de Platão, que entende a memória como a presença de uma ausência, é possível refletir sobre como Hans constrói sua lembrança a partir de imagens que resgatam algo que já não está mais diante dele, mas que permanece vivo em sua mente e corpo. Como aponta Ricoeur: “A aporia autêntica da lembrança, ou seja, da presença do ausente, na erística do não-saber (presente) do saber (passado)” (Ricoeur, 2020, p. 28). É justamente o que ocorre nesse momento da narrativa, ao reviver a sensação do primeiro encontro com Marie-Loup, Hans parece lançar mão da imaginação para reconstituir o vivido, o que nos conduz à tensão já apontada por Platão entre a veracidade da memória e o risco de que ela seja apenas um reconhecimento deformado por desejos e impressões. A evocação desse instante não surge como registro fiel, mas como reconstrução simbólica, e é aí que o erotismo se entrelaça com a memória.

Paz oferece uma chave essencial para compreender esse movimento ao afirmar que: “O ato erótico se desprende do ato sexual” (Paz, 1994, p. 14). Em outras palavras, aquilo que Hans lembra não é apenas o ato sexual em si, mas a carga simbólica que ele adquire quando é lembrado. A memória erótica, nesse contexto, não é só uma lembrança do corpo, mas também da imaginação que o atravessa. Ela é íntima, carregada de subjetividade e, ao mesmo tempo, reveladora da própria identidade do personagem.

A lembrança, portanto, não confirma apenas o que se viveu, mas afirma a maneira como se vive e se deseja continuar vivendo. Como sugere Ricoeur (2020, p. 110): “Ademais, memória das ‘coisas’ e memória de mim mesmo coincidem: aí, encontro também a mim mesmo, lembro-me de mim, do que fiz, quando fiz e da impressão que tive ao fazê-lo”. Há uma reflexividade na memória que distingue o lembrar de si e o lembrar das coisas: ao recordar esse momento, Hans não apenas se reconecta a Marie-Loup, mas reafirma a continuidade de si mesmo. Nesse entrelaçamento de erotismo e memória, o que se revela é uma experiência que ultrapassa o tempo e permanece como parte constitutiva da subjetividade.

A narrativa avança no tempo e revela Hans já afastado de Marie-Loup, agora vivendo como guia de expedições na Noruega, conduzindo aventureiros pelos campos nevados até o Monte Kolsaas. A paisagem gélida, distante da paixão vivida, contrasta com o calor da memória que o acompanha. Em um desses dias, os expedicionários chegam à sua cabine e o encontram degustando um kouign-amann, típico bolo bretão, e ele, num gesto de partilha, oferece-lhes um pedaço e conta-lhes sobre como o bolo foi feito. É então que a receita, antes apenas culinária, se transforma em evocação erótica e memorialística. A forma como Hans descreve os ingredientes e o modo de preparo do bolo é profundamente íntima, impregnada de lembranças do corpo de Marie-Loup:

E por iso, por amor, por pura lóxica erótica, sabía preparar a pasta de pan con vinte gramos de fermento acariciado do seu van, un chisco de sal beliscado do seu embigo, tres culleradas de auga extraídas da súa boca e case medio quilo de fariña desprendida do seu peito candéal. Deixaba repousar media hora, plácida como as súas nádegas abertas baixo as sabas. Engadía douscentos gramos de azucre espremido das súas enxivas máis trescentos de manteiga derretida dos seus labios carnosos. Dáballe catro voltas como para un follado –pola esquerda, pola dereita, por diante, por detrás– e poñíaa a cocer nun molde untado con manteiga graxa ou saliva incontrolada no que quecía cun tal apreixamento que aos douscentos vinte graos chegaba plenamente ao límite da ardentía e de todo clímax (Rodríguez Fer, 2010, p 22).

Neste trecho, o conto transforma o amor numa coreografia de partes, típica das figuras de Barthes que diz que o corpo do outro é decomposto em sinais mínimos: “umbigo”, “boca”, “gengivas”, “lábios”, “nádegas”, que funcionam como metonímias erógenas, pequenos ícones

de posse e adoração. A cena performa a incorporação: o desejo quer provar o amado, convertendo fluidos e texturas em ingredientes (sal do umbigo, água da boca, manteiga dos lábios). O tempo da massa, repousar, virar, aquecer, encena a dilação que Barthes associa ao estado apaixonado: cada pausa aumenta a tensão, cada volta redistribui o gozo, até o forno atingir “o limite da ardentia”, equivalente textual do clímax.

A receita dramatiza o próprio trabalho da memória erótica: o corpo é reconstituído por metonímias: sal do umbigo, água da boca, manteiga dos lábios e o tempo do encontro é reencenado como tempo de forno, até “o limite da ardentia”. Aqui vale Assmann: “O tempo interfere na memória, há um deslocamento fundamental entre o que foi arquivado e na sua recuperação” (Assmann, 2011, p. 53). O conto mostra esse deslocamento em ato: o que foi arquivado como gesto e pele retorna como forma e rito, medido em gramas, voltas e graus. Em chave com Barthes, a lembrança não restitui o evento; fabrica uma figura, o desejo reorganizado por linguagem, ritmo e espera. Assim, recordar não é voltar ao passado, mas cozinhar de novo a cena: reaquecer a matéria afetiva até que ela transborde em sentido, fazendo da memória um modo de desejar outra vez, agora sob a forma do texto.

A lembrança, então, não é apenas reprodução de um passado, mas sua ressignificação. A receita se torna um ritual simbólico, uma forma de manter viva a experiência erótica com Marie-Loup. Como bem afirma Paz: “A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade” (Paz, 1994, p. 13). Nesse sentido, Hans transforma o erotismo vivido em linguagem poética e sensorial, como se o ato de cozinhar fosse uma maneira silenciosa de tocar novamente o corpo da mulher que amou. A imaginação funciona aqui como ponte entre o erotismo e a memória, transfigurando o corpo ausente em presença simbólica e sensorial.

Ao voltar para a literatura, observa-se como o conto de Rodríguez Fer não apenas narra uma lembrança, mas a reinscreve como experiência viva e poética. A memória erótica, nesse caso, não é apenas individual, ela é um campo onde o desejo, o tempo e a ausência se fundem, e onde o presente e o passado se reconfiguram a partir do ato de lembrar. A imaginação, como elemento mediador, sustenta essa travessia entre o vivido e o sentido, entre o corpo e a linguagem.

Em vez de opor história e ficção, o que interessa aqui é o modo como o erotismo refigura a memória: ele o reencena com outras matérias como corpo, linguagem, ritmo, silêncio. Ricoeur ajuda a entender isso quando diz:

Com a rememoração, enfatiza-se o retorno à consciência despertada de um acontecimento reconhecido como tendo ocorrido antes do momento em que esta declara tê-lo sentido, percebido, sabido. A marca temporal do antes constitui, assim, o traço distintivo da recordação, sob a dupla forma da evocação simples e do reconhecimento que conclui o processo de recordação (Ricoeur, 2020, p. 73).

A lembrança não é um espelho do fato, mas um ato que seleciona, intensifica e redesenha o vivido. Isso significa que a memória erótica compõe a cena novamente sob a pressão do desejo. O antes de que fala Ricoeur é uma marca de origem que legitima a lembrança enquanto construção presente. Por isso, quando o trecho convoca sabores, texturas, tempos de espera, ele não está documentando um passado, mas convertendo-o em forma. O resultado é um território simbólico no qual o arquivado retorna como figura sensível: o fato vira gesto, o toque vira imagem, e o que foi vivido passa a existir como experiência de linguagem, contínua, móvel, aberta à reinterpretação.

Em “A raposa boreal”, a história de Marie-Loup não é apenas narrada, ela é ressignificada por meio de uma memória que funde o íntimo ao coletivo, o erotismo ao passado ancestral:

Marie-Loup de Beauport nacera armoricana á beira do peirao, mentres o seu pai, a quen non coñeceu, pescaba nos bancos de Islandia, como todos os mariños da zona naquela época. A nai, que nacera mentres o seu pai, a quen por certo tampouco coñeceu, pescaba nos bancos de Terranova, tamén como todos os mariños da zona naquela época, servía na Badía dos Faros (a verdadeira nai da nena) e Marie-Loup criouuse como unha novicia sen selo, sentindo a chamada das silveiras e das landas, da vista das goletas e do bulicio das feiras. Pregaba para que pasara o tempo, para que o rito das pregarias e todos os outros ritos, incluído o da súa vida ritual, algunha vez terminasen (Rodríguez Fer, 2010, p 23).

O conto transforma uma biografia em mapa de memória coletiva: a Bretanha marcada por repetições é o modo como essa comunidade costeira produz sentido para perdas que se repetem: pais tragados pelo mar, lutos que se encadeiam, destinos que voltam. Segundo Pollak:

Numa perspectiva construtivista, não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Aplicada à memória coletiva, essa abordagem irá se interessar, portanto, pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias (Pollak, 1989, p. 04)

À luz de Pollak, essa passagem mostra que a ausência paterna não é um mero dado natural; ela é solidificada como fato social por práticas, vozes e rituais que lhe dão duração: a fala dos mais velhos, as histórias de embarcações, as ladainhas do porto, as vigílias, os objetos herdados, os topônimos de perigo.

Marie-Loup carrega em seu corpo e em sua subjetividade os traços de um passado que não é só dela, mas de tantas mulheres de sua linhagem, reforçando o caráter construído e situado da memória. O conto segue com a chegada de Hans e como os dois viviam seu amor:

Un día, feita xa unha muller sen sabelo, pois era a única que non se decataba da súa poderosa marusía sexual, Marie-Loup de Beauport viu arribar n forasteiro, islandés de Islandia (e non, como os outros supostos islandeses, pescador de Bretaña), contratado para decorar o teito e o chan da capela de granito rosa. Marie-Loup percorría todos os días, e con todos os sentidos, todas as espirais e todos os labirintos de todos os mosaicos e foron as súas interminables liñas as que a levaron á paixón encuberta nas estancias escuras, porque alí amar ou ser feliz era unha ofensa e un pecado.

Hans, o primeiro islandés que coñeceu que non era bacallau pescado ou pescador bretón, lía Viaxe ao centro da terra, de Jules Verne, onde o islandés tamén se chamaba Hans, e falaba doutras viaxes non menos extraordinarias polo centro dun París politicamente avanzado e obscenamente insumiso (Rodríguez Fer, 2010, p 24).

No ponto em que a memória individual cruza com a memória coletiva, o erotismo vira operação de forma. Daí a pertinência de Paz em dizer que: “O erotismo é invenção” (1994, p. 16). A memória erótica, portanto, não restitui um passado, o compõe. Para Ricoeur, a lembrança conserva a marca do antes e, ao mesmo tempo, projeta um vetor de retorno: “As lembranças felizes, mais especialmente eróticas, não deixam de mencionar seu lugar singular no passado decorrido, sem que seja esquecida a promessa de repetição que elas encerravam” (Ricoeur, 2020, p. 57). O que a cena mostra, então, é um duplo movimento: o passado é fixado: tempo, lugar, corpo e, simultaneamente, reativado como possibilidade, o desejo volta como linguagem, promessa e forma, mais do que como cópia do vivido.

A análise do conto avança para o momento em que os dois amantes deixam a Bretanha rumo a Paris, e Marie-Loup assume uma nova identidade: Brigitte Rimbaud:

O caso é que xuntos fuxiron en trens semibaleiros ao crepúsculo, entregándose como se busca a vida, para darse. Ela disfrazouse de home e practicaban sal vaxemente a sodomía do amencer para non levantar sospeitas de que o seu amor fose puro. Logo camiñaba abaneando os glúteos cunha espiral tan rítmica e alegre que carecería de fin se non rematara nun sombreiro de veludo.

Cando chegaron a París adoptou o nome de Brigitte Rimbaud para actuar no espectáculo nocturno Chez Maud, fronte a Igrexa de St-Julien-le-Pauvre, o antigo espazo das tumultuosas asembleas universitarias, convertido en palleiro durante a Revolución e daquela refuxio para nómades fuxitivos (Rodríguez Fer 2010, p. 25)

Na fuga ao entardecer, no disfarce masculino, no ritual da madrugada e, depois, na invenção do nome artístico em Paris, a narrativa não apenas conta feitos: ela organiza o tempo do desejo. O episódio é apresentado como uma lembrança onde a personagem recorda o passado

sob a luz do que ele prometia: sobrevivência e liberdade. É exatamente o que Ricoeur descreve ao dizer:

É à memória que está vinculado o sentido da orientação na passagem do tempo; orientação em mão dupla, do passado para o futuro, de trás para frente, por assim dizer, segundo a flecha do tempo da mudança, mas também do futuro para o passado, segundo o movimento inverso de trânsito da expectativa à lembrança, através do presente vivo (Ricoeur, 2020, p. 108).

Assim, a sequência crepuscular–amanhecer–noite: trem, amanhecer clandestino, palco do *Chez Maud*, funciona como montagem temporal do erotismo: a recordação fixa acontecimentos e, ao mesmo tempo, os relança como expectativa e performance. O erotismo é posto em cena pela própria memória, que costura fuga, corpo e nome em uma mesma direção de sentido. É nesse ponto que Barthes adensa a leitura, para ele, o erotismo é pensado como cenografia: o sujeito monta figuras, que no conto é a espera, o disfarce, o gesto minúsculo, para tornar o desejo habitável.

No contexto do século XIX, marcado por uma ideologia ainda fortemente patriarcal, a mulher era compreendida como figura passiva, discreta e submissa, limitada ao espaço doméstico e ao silêncio do desejo. Rousseau, ao delinear essa visão, afirma que:

Enquanto o homem trabalhava na esfera pública, a mulher era responsável pelo cuidado do lar, dos filhos e do marido. Assim, une-se a esfera da maternidade, das condições do corpo feminino, com o lar-local considerado natural para a atividade da mulher (Rousseau, 1973, p. 415).

À mulher cabia apenas o cuidado do lar, dos filhos e do marido, em total consonância com uma sociedade que marginalizava o feminino ativo e desejante. No entanto, Marie-Loup não se encaixa nesse modelo. Desde a infância marcada pelo desejo de liberdade até a vida adulta, sua trajetória é a de uma mulher que recusa as normas do comportamento feminino tradicional.

A escolha do nome “Brigitte Rimbaud” não é casual: Brigitte, deusa solar da mitologia celta, está associada ao fogo, à fertilidade, à arte e à subversão. Rodríguez Fer, cuja obra é marcada por constantes referências ao celtismo, elemento recorrente e estruturante em seus contos, inscreve nesta personagem a força simbólica de uma mitologia ancestral que dialoga com a liberdade, a imaginação e a potência feminina. Segundo Natalia Regueiro (2023, p. 188), trata-se de: “Unha recreación subversiva do mito celta da deusa solar Brigit”. Nesse sentido, o novo nome é também a expressão de uma nova identidade: uma mulher em constante reinvenção, moldada pela força de sua própria memória e pela liberdade de sua imaginação.

Halbwachs em *A memória coletiva* (2006) diz que a memória é sempre mediada pelo grupo social, que a experiência individual está situada dentro de um coletivo que dá forma ao ato de lembrar:

Examinemos agora a memória individual. Ela não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade (Halbwachs, 2006, p. 72).

Ao adotar o nome artístico Brigitte Rimbaud e deslocar-se para o Chez Maud, diante de St-Julien-le-Pauvre, lugar ele próprio marcado por camadas históricas: assembleias, revolução, refúgio, Marie-Loup edita a própria memória. Ela recorta da sua origem bretã a ferocidade e a errância, e enxerta nelas a cena noturna parisiense produzindo uma versão narrada de si capaz de sustentar sua nova performance. Paris, aqui, não substitui a Bretanha; estratifica-a. O espaço público: templo, palco, rua, atuam como dispositivos de reconfiguração identitária: o passado não é reescrito segundo as exigências do presente e do papel social que ela assume. Assim, nome, lugar e função convergem para uma mesma operação: transformar lembrança em figura e identidade num eu que se recompõe ao ritmo das cidades e dos rituais que o acolhem.

A presença da Igreja de St-Julien-le-Pauvre ganha relevância. Um espaço de resistência histórica, intelectual e espiritual desde a Revolução Francesa, torna-se, na narrativa, um espaço de recordação nos termos de Aleida Assmann:

Existe uma ligação inseparável entre memória e espaço. O cerne da *Ars memorativa* consiste de *imagines*, a codificação de conteúdos da memória em fórmulas imagéticas impactantes, e *loci*, a atribuição dessas imagens a locais específicos de um lugar estruturado (Assmann, 2011, p. 170, grifos do autor).

O par igreja e Chez Maud é arquitetura mnemônica. A igreja, com sua representação do sagrado, e o cabaré, com sua representação do corpo, operam como local que se organizam em imagens de repressão e liberdade; ao atravessar a rua entre um e outro, a narrativa monta um dispositivo de lembrança no qual história, desejo e rito se codificam espacialmente. É nesse corredor simbólico, entre sinos e festas que Brigitte Rimbaud se compõe: a performance erótica reativa arquivo: gestos, traumas, fantasias e o reinscreve no presente. Paris, assim, funciona como cenário de memórias: o palco torna-se lugar de recordação encenada, onde o passado é retomado como imagem eficaz e a personagem negocia, em ato, a passagem do profano ao sagrado do próprio desejo.

Para Marie-Loup, sua libertação se deu com Brigitte Rimbaud. A partir do momento que ela muda seu nome, os medos e angústias ficam para trás, agora ela é a mulher poderosa que não é dominada pela sociedade, mas que domina através do seu desejo e prazer. Ela pode ser

encarada como a figura do libertino, que na visão de Paz seria: “O libertino afirma o prazer como único fim diante de qualquer outro valor” (Paz, 1994, p. 24). Ao escolher viver sob o signo do prazer e da intensidade, Brigitte rompe com os interditos que por tanto tempo reprimiram o corpo e a liberdade feminina. Sua nova identidade é uma afirmação radical de si mesma: de seu corpo, de sua voz, de sua memória e de sua capacidade de transformar o erotismo em forma de resistência e criação:

Porque o número forte de Marie-Loup de Beauport, no século Brigitte Rimbaud, antes do peche, consistía en que, en medio do escenario, ebria de exhibicionismo e ben repleta de champaña, se subira encima dun bocoí de nobre castiñeiro bretón, vernizado con trementina, e, pola fenda negra e bordada con encaixe monxil das súas bragas violeta, mexase cara o público con toda a natural obscenidade coa que podía chover unha nube de vapores e volumes eróticos. A súa mexada, que para todos se facía interminable, parecía que podería converter en bosques todos os xardíns de Francia, pero ela derramábaa desleixadamente tan só cando tiña gañas.

– A vida ante todo, sorría. Non hai nada máis forte que o desexo. E non hai maior alivio que mexar (Rodríguez Fer, 2010, p. 26).

No número de Marie-Loup/Brigitte, o corpo ativa um arquivo coletivo. Subir no barril de castanheiro bretão, abrir a “fenda” e urinar diante da plateia converte um gesto fisiológico em rito de memória: o barril remete à terra de origem (Bretaña), o cabaré ancora na Paris profana, e a descarga líquida, que ela mesma nomeia como vida e desejo, reescreve no presente os códigos que historicamente tentaram vigiar o corpo feminino. O que era obsceno torna-se linguagem; a necessidade vira metáfora de abundância e fertilidade; o íntimo passa a ser memória compartilhada. É exatamente aí que se cumpre a intuição de Halbwachs: “A lembrança não é um reservatório privado, mas um efeito de ambientes que se transformam: da aldeia ao palco parisiense e, ao mudarem, rearranjam a sequência do que lembrado e como é lembrado” (Halbwachs, 2003, p. 69). A cada reapresentação, Brigitte não repete o ato, ela reinscreve o desejo num cenário histórico mutável, fazendo da plateia o suporte vivo de sua recordação encenada

Continuando o conto:

E, nun ano, Marie-Loup trocou Calvario por Alquimia, Convento por Comuna, Lar por Lúa, coa mesma intensidade que reflecten as lavercas, as mulleres namoradas e as revoltas. Mamaba quilómetros de home a plena luz do mediodía e ofrecíase de costas derreténdose volcánica ao crepúsculo, ansiosa por recibir as máis fortes acometidas da vida. E xa non pregaba para que acabase todo: pregábase para que durase sempre (Rodríguez Fer, 2010, p. 26-27).

Aqui o texto encena uma virada de regime: Calvario → Alquimia, Convento → Comuna, Lar → Lúa. Em três pares, a linguagem desloca Marie-Loup do eixo penitencial e doméstico para o campo da transmutação, da política e do ciclo lunar. Calvario - sofrimento

sacrificial torna-se Alquimia - matéria que se transforma; Convento - disciplina e clausura vira Comuna - rebelião; Lar - ordem privada abre em Lua - ritmo do feminino, marés, desejo. À luz de Eliade, é a passagem do sagrado de interdição para um sagrado de passagem e potência. A hierofania já não se dá no templo, mas no corpo que muda de forma e alinha seu tempo ao celeste.

Eliade diz que: “Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia” (Eliade, 1992, p. 14). Dessa maneira, é possível perceber que o corpo deixa de ser objeto disciplinado para tornar-se lugar consagrado, um eixo que redistribui sociabilidade, tempo e gesto. A imortalidade se dá quando o desejo passa a pedir que dure, o sagrado torna-se um ritmo que se instala, o erotismo deixa de ser episódio e vira forma de vida. A linguagem do conto, os verbos de ação, léxico vulcânico, exposição em espaço público não só descreve; ela consoma a passagem. A cena muda o estatuto de Marie-Loup: do regime do interdito para o do rito que autoriza. O trecho dramatiza o erotismo como travessia: do interdito ao rito, da culpa à autonomia, da finitude do clímax ao desejo de duração.

O erotismo que Marie-Loup encarna aqui é o da transgressão, da liberdade. Ela não se esconde mais. Não há mais súplica pelo fim, como antes: agora, há o desejo de permanência, de intensidade duradoura. É uma mulher que reza não para se libertar da dor, mas para que o prazer nunca cesse. A oração virou gozo e é nesse movimento que erotismo, memória e transformação se fundem. Brigitte é, aqui, o corpo que se lembra, que deseja e que escolhe não mais sobreviver, mas viver em estado de fervor.

É dentro desse campo movediço entre o vivido e o imaginado que a narrativa de “A raposa boreal” continua. O narrador recupera, pelo olhar de Maud, fragmentos do passado de Marie-Loup, trazendo à tona não apenas o que foi, mas também o que permanece no imaginário: “E Maud, a vella puta que coñecera o pasado esplendor da era Brigitte Rimbaud, sentíase orgullosa de non ter outra filla que non fose a do poema que ningún entendía” (Rodríguez Fer, 2010, p. 27). A evocação feita por Maud, ao recordar o esplendor de Brigitte Rimbaud, não é apenas um tributo à sua presença marcante, mas uma prova de como as lembranças de uma mulher podem sobreviver no corpo e na voz de outras. É como se, ao falar dela, Maud reativassem uma memória coletiva feita de sensações, desejos e resistências.

E é justamente nesse ponto que a narrativa se entrelaça com o pensamento de Ricoeur ao afirmar que todo ato de lembrar é também um encontro com as memórias dos outros. Ao se lembrar, Marie-Loup convoca, mesmo que inconscientemente, as vozes de sua mãe, de sua avó, das mulheres da costa que rezavam e esperavam. Sua história é a memória de uma mulher, mas

também de uma linhagem, de uma cultura, de um tempo em que amar e desejar era resistir. Ao refletir sobre a memória, Ricoeur propõe que ela não existe isoladamente no indivíduo, mas é continuamente atualizada a partir da memória coletiva. Negar essa dimensão coletiva seria, em outras palavras, negar a própria constituição da memória subjetiva. Para ele, lembrar é sempre um ato mediado pelo tempo e pela imaginação.

No conto, isso se materializa na maneira como o narrador funde a memória visual com a evocação do desejo, criando cenas em que corpo e imaginação se confundem. A última imagem pública de Brigitte, completamente nua em um cartaz circense à frente de uma multidão de figuras femininas metamorfoseadas em lobas e raposas, simboliza esse erotismo desmedido que atravessa não só o tempo, mas também a cidade e a própria história: “A última vez que se viu por Paris foi nun cartel circense, completamente núa, á fronte dunha masa revolucionaria de lobas, raposas, arminhos e outras animalias marchando cara o Jardin des Plantes” (Rodríguez Fer, 2010, p. 27). Essa imagem não é apenas visual: é sensorial e profundamente erótica. Faz lembrar que o erotismo, como diz Paz, é também invenção.

Nesse caso, o corpo de Brigitte não é só um corpo feminino em exposição, mas um corpo-memória, um corpo que carrega o tempo, a experiência, a revolução:

Vendo a súa forza vital, diríase que o tempo e o espazo cambiaban ao seu paso, quizais porque nin a historia nin a vida daquel París existiron nin poderían existir propiamente senón fora con ela e para ela, por moito que se restaurase logo a antiga e xerárquica desorde dos humanos (Rodríguez Fer, 2010, p. 27).

Esse trecho reforça essa ideia de que, em torno dela, o mundo se transformava. Sua presença era maior do que ela mesma; era símbolo e mito ao mesmo tempo. O erotismo que emana de sua figura é inseparável da memória que constrói e perpetua sua imagem, memória que, sendo coletiva, não pertence mais apenas a ela, mas a todos que a observam, narram, recordam. É nesse entrelaçamento entre o que se viveu e o que se deseja lembrar, entre o corpo e a linguagem, entre a memória individual e a memória dos outros, que o erotismo adquire sua potência narrativa. Ele não é apenas um traço do passado: é o que o torna presente, ainda que por um instante, em um suspiro, um olhar, uma palavra.

Para Ricoeur, as narrativas são o modo pelo qual o ser humano compreende sua experiência no tempo. É por meio delas que o passado se reorganiza e adquire forma, permitindo que a memória, atravessada por lembranças, afetos e imagens, se torne partilhável. O conto de Rodríguez Fer continua nesse movimento entre o lembrar e o imaginar:

Liquidada a revolución, a dispersa e azarosa unión libre cruzou Europa como puido e, sempre cara o Norte, citouse nos fiordes nevados como a lúa da infancia de Marie-Loup de Beauport. Alí esperaban reencontrarse e Hans,

aínda un cuarto de século despois da revolución, soñaba con embarcar nun iceberg que os levase aínda máis ao Norte, ata o confín do espazo, onde soamente puidera existir o tempo (Rodríguez Fer, 2010, p. 28).

Nesse momento do conto, o tempo se dobra sobre si mesmo: o pasado aínda ecoa no presente, e a memoria, tanto de Hans quanto do leitor, atravesa geografías, distancias e siléncios. Para Ricoeur, a memoria está intimamente vinculada aos espazos em que a vida acontece, sejam eles espazos de permanência ou de passagem, eles marcam o corpo e o afeto, inscrevendo-se como rastros de experiencias. O espazo vivido, portanto, é mais que cenário: é matéria sensível da lembrança.

Quando o narrador situa Hans “un cuarto de século despois da revolución”, ele ativa a sobreposição entre o tempo histórico e o tempo vivido. O desejo de embarcar rumo ao “confín do espazo, onde soamente puidera existir o tempo” é, acima de tudo, uma metáfora da própria busca por sentido, pelo reencontro com a memória erótica de Marie-Loup, agora transformada em Brigitte Rimbaud. O erotismo aquí não se esgota no corpo do outro, mas se estende como pulsação da ausência, desejo pelo que foi e permanece vibrando na lembrança.

Essa trajetória evidencia que a ficção não está separada do real, mas é um modo legítimo de dar forma ao que existiu, ou ao que poderia ter existido. A Paris do pós-revolução emerge não como reconstituição factual, mas como expressão da liberdade e do desejo. As lacunas do tempo são preenchidas pela imaginação, que, como afirma Paz, é o motor do erotismo. Ele se dá na memória, é ela que permite tornar presente aquilo que já não está, aquilo que nos constitui, apesar da ausência.

A viagem de Hans, atravessando a Europa até os confins do Norte, é também a viagem do leitor pelas camadas do tempo, da linguagem e do erotismo que compõem a narrativa. E quando ele enfim se depara com a aurora boreal, envolto por um céu tingido de verde e vermelho, cercado por criaturas deslumbradas, compreende que todo fim, como diz o narrador, é também um começo.

A análise do conto “A raposa boreal” mostra que a memória, quando atravessada pelo desejo, deixa de ser arquivo e vira operação de linguagem. O que move Hans e Marie-Loup/Brigitte não é saudade em estado bruto, mas um trabalho erótico da lembrança: imagens que voltam como locais performativos onde corpo, espazo e rito condensam marcas e as reencenam. Por isso a narrativa não se limita a contar o passado, ela o remonta com cortes e ritmos.

Sendo assim, o conto institui um modo de existir no tempo em que lembrar é também inventar, e a invenção assume a tensão entre lei e transgressão. Em síntese, em Rodríguez Fer o erotismo não é tema adicionado à trama: é princípio de composição, o motor que articula corpo e linguagem, memória e cena, para converter a perda em gesto e a ausência em figuração.

2.3. A fera frágil

Este é o terceiro conto analisado nesta dissertação e, assim como nos anteriores, o foco recai sobre a maneira como o erotismo se entrelaça com outras dimensões da experiência humana. Se em “A muller loba” e “A raposa boreal” a ênfase recaiu sobre o erotismo como força vital ligada ao amor e à memória, agora, em “A fera frágil”, o erotismo é o mecanismo pelo qual o olhar institui poder e deixa extravasar violência simbólica dentro de um espaço disciplinado, que é o Museum of Art de Nova York. Entre interdito e transgressão, a narrativa encena como imagens, corpos e instituições fabricam desejo e ruína.

No conto, Rodríguez Fer apresenta o erotismo como uma zona de conflito em que o desejo atravessa fronteiras sociais e morais. Bataille (1987, p. 20) diz que: “O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Nisso nos enganamos porque ele procura constantemente fora um objeto de desejo”. A partir desta perspectiva, o conto desenvolve uma narrativa multifacetada e delirante em torno da figura enigmática de Rasa, uma mulher que mobiliza obsessões, delírios e fantasias nos homens que a rodeiam.

O conto abre com uma voz que anuncia o horizonte estético que guiará a narrativa:

Eu sempre quixen atopar unha man de maná: unha maxia capaz de vivificarme e vivificar o meu mundo [...] Cando me pintou Picasso souben claramente que un retrato de Gertrude Stein non é Gertrude Stein e que Gertrude Stein non podía ser tampouco un retrato de Gertrude Stein. Coma ela mesma diría, un retrato de Gertrude Stein é un retrato é un retrato é un retrato como unha rosa é unha rosa é unha rosa. [...] Agora estou aquí, pendurando no Metropolitan Museum of Art de Nova York, o museo máis grande do mundo visitado polas masas espectadoras máis numerosas do mundo. E iso que son o retrato dunha escritora de vangarda que trataba de reinventar a escritura pintada por un pintor de vangarda que trataba de reinventar a pintura. Daquela non nos comprendían e escandalizábanse, pero pasado o tempo cren que non se escandalizan e que nos comprenden. Cambio de lugar e cambio de tempo (Rodríguez Fer, 2010, p. 31).

O narrador deseja uma “man de maná”, isto é, um princípio de vitalização que cruza vida e arte. No conto, a imagem instala o eixo semântico que atravessará a narrativa: a arte como força de vivificação do sensível. Em chave crítica, isso dialoga com Regueiro que diz: “O vitalismo é a principal característica pessoal e libertária de Fer desde o princípio”

(Regueiro, 2023, p. 31). Na prática textual de Rodríguez Fer, esse vitalismo aparece como operação de linguagem: frase que se expande, léxico sensorial, sintaxe que avança em parataxes e como pulsão erótica que excede a mera referência temática.

A seguir, a narração dá um salto meta-artístico: o narrador é um quadro, o retrato de Gertrude Stein, e ironiza qualquer pretensão de capturar a essência de alguém por meio de imagens fixas, estabelecendo um jogo de flexibilidade entre representação e identidade, arte e corpo, imagem e desejo. Quando diz: “Agora estou aquí... no Metropolitan Museum of Art” reposiciona o enunciador num quadro institucional, o museu como dispositivo de consagração, enquanto a sequência: “Daquela...; pasado o tempo...” marca uma virada: aquilo que escandalizava torna-se legível, evidenciando como tempo e espaço reconfiguram o sentido. O efeito crítico é duplo: por um lado, o museu domestica, por outro, a própria escrita já prepara a saída do enquadramento, insinuando que a força vital procurada é a transgressão que fende seu enquadramento.

É nessa dobra que o erotismo entra como mecânica de ruptura. Quando a narrativa passa a articular corpo, imagem e gesto, ela encena o que Bataille formula: “Na base do erotismo, temos a experiencia de uma eclosão, de uma violência que ocorre no momento da explosão” (1987, p. 61). A explosão em jogo não é o colapso da fronteira entre corpo e linguagem, mas a suspensão do útil e o excesso como regime de sentido. Assim, o vitalismo apontado por Regueiro nas obras de Rodríguez Fer se desdobra, no nível da escrita, em poética do excesso e, no nível do enredo, numa economia de transgressão que reencanta e desestabiliza: arte e desejo deixam de ser domínios separados para operar como um mesmo princípio de intensificação, criador e destrutivo ao mesmo tempo, a própria condição de possibilidade da narrativa.

O narrador então conta quando Rasa chegou ao museu:

Rasa chegou en primavera como unha bolboreta máxica e misteriosa que efectivamente parecía animada polo maná da espiritualidade indíxena norteamericana. De lonxe daba a imaxe dunha doce bonequiña articulada, como as dos indios kachinas, pero de preto semellaba un animal salvaxe posuído polo instinto e habitado polo tótem do vivo. Era de cor cobriza e movíase suavemente, como as perfebas e como os felinos. O seus leves mocasíns pardos e a lisura dos seus cabelos negros deslizábanse por todas partes sen deixar máis pegada que un fresco recendo a praias e praderías inasequibles. Cor e olor nunca esvaídas, nin sequera cando en fermaba, como ocorría a miúdo, pois tiña tanta predisposición á mala saúde como á recuperación inmediata (Rodríguez Fer, 2010, p. 32-33).

Ao comparar a imagem de Rasa à de uma: “bolboreta máxica e misteriosa”, o narrador passa a ideia de transformação, leveza e fugacidade que existe na borboleta, características que,

aqui, não delineiam a aparência da personagem, mas também sua presença instável e encantatória no mundo.

A sua descrição nasce de pares antitéticos que friccionam a imagem: “bonequiña articulada” × “animal salvaxe”; “maná da espiritualidade” × “instinto”. O texto traz esses extremos e, no choque, gera a aura da personagem, ela é, ao mesmo tempo, delicada e feroz, espírito e carne, presença leve e intensidade selvagem. Essa ambiguidade é essencial na construção do erotismo, pois ele é o lugar em que a ordem é suspensa e os limites, dissolvidos. Nesse sentido, essa descrição encontra eco no pensamento de Bataille (1987, p. 103) que afirma: “A sexualidade não corresponde de modo algum em nós à negação do animal, mas ao que o animal tem de íntimo e incomensurável”. É precisamente essa tensão que Rasa encarna: uma corporalidade que não nega o instinto animal, mas que o manifesta em sua dimensão mais íntima e incomensurável.

O léxico de deslize “deslizábanse”, “pasaba”, “suavemente” imprime uma sintaxe desatada, de frases que correm sem tropeço. Rasa não caminha: escorre pelo espaço. O olfato comparece como assinatura “un fresco recendo”, deslocando o foco do olho para a pele e o resultado é uma montagem sensorial: cor, cheiro, textura que usa o museu como vitrine silenciosa. A focalização é aderente: o narrador vê de “lonxe” e de “preto”, alternando enquadramentos como uma câmara que aproxima e afasta, produzindo a oscilação entre fetiche e assombro. Para Bataille (1987, p. 57): “A vida é em sua essência um excesso, é a prodigalidade da vida”. A oscilação final entre “predisposición á mala saúde” e “recuperación inmediata” fixa um pulso de risco e renascimento, ritmo próprio do erotismo. Dessa maneira, Rasa surge como uma figura quase mística, portadora de uma energia que visa a suspensão das fronteiras entre corpo, espírito e imaginação, como fonte de vida.

Ela foi trabalhar no museu através de um convênio universitário. Sua função era a de assistente de restauração. Mas ao chegar, se deparou com o egiptólogo de origem alemã, Von Bauer, este não admitia que uma ameríndia fosse digna em fazer parte da equipe museu:

Claro que houbo reticencias. A primeira foi a do exiptólogo Von Bauer, de procedencia alemá, que non podía soportar que as riquísimas e inmensas colleccións de arte antiga do museo puidesen estar en mans dunha india manati. Ao principio opuxo resistencia á súa chegada e cando a viu por vez primeira, xusto nun día en que á moza se lle presentara un súpeto estado febril, asegurou que aquel non era traballo para muller tan fráxil e enfermiza. Pero finalmente, ante a eficiencia e aptitudes de Rasa, mesmo físicas á hora de mover as pezas con perfecto dominio e maña, non tivo ocasión de obxectar nada (Rodríguez Fer, 2010, p. 33).

Von Bauer é construído como um guardião de fronteiras e sua primeira reação a Rasa é xenófoba ou protocientífica, que tenta preservar a distância entre corpo e saber, sacro museológico e presença viva. O texto marca essa vigilância com o cenário do templo e com a insistência em sua autoridade técnica. Nele, é armado um tabuleiro onde o erotismo só pode nascer em atrito: entre um corpo que chega “impróprio” (indígena, fágil, feminino) e a máquina que vigia o acesso ao sagrado museal. A reticência de Von Bauer não é apenas preconceito; é dispositivo de normalização como se vê em Foucault, pois classifica, mede e a torna frágil para pertencer àquele lugar.

Com o tempo, Rasa mostrou seu valor e dedicação e a resistência de Von Bauer se tornou admiração e por fim, obsessão:

Nela encontraba algo que a facía máis digna de acceder ao templo que a el mesmo, sempre cargado de precaucións arqueolóxicas e prexuízos culturais. En todo caso, o doutor comezou a obsesionarse coa moza de pés nus que viraba e reviraba polas ruínas do templo nubio. E axiña non puido deixar de acariciar as tallas e as columnas de inspiración vexetal coma se fosen signos sagrados dunha extinta e descoñecida sensualidade mineral. Como se ela as impregnara de maná para mantelo nun estado de erección que había moito tempo que non podía al canzar. Pensaba que a manati tiña poderes sobrenaturais, pero non podía acusala de ser capaz do privado prodixio de provocar que algo tan habitualmente inerte se levantase sen tocalo (Rodríguez Fer, 2010, p. 33-34).

O museu, espaço de conservação, regras e distância é atravessado por uma figura descalça, de corpo febril e ascendência ameríndia, que reordena os códigos sem tocar neles. O que seria, na perspectiva de Eliade uma hierofania: o lugar profano da gestão estética é de súbito investido por um outro regime de realidade; o que era objeto torna-se signo, e o percurso de Rasa funciona como eixo que reabre a fenda entre sagrado e profano. A transgressão desloca a função que é conservar para a experiência, o que explica o desvio do gesto do egiptólogo, do manejo disciplinado ao carinho quase litúrgico nas colunas.

É nesse ponto que Bataille ilumina o mecanismo, o erotismo opera violando limites: “A violência do erotismo era capaz de criar angústia, e até nojo, mas não era assimilada ao Mal profano, à violação das regras que garantem razoavelmente, racionalmente, a conservação dos bens e das pessoas” (Bataille, 1987, p. 81). A angústia que toma Von Bauer é exatamente o sinal dessa passagem, a resistência cede e dá lugar à obsessão silenciosa; o toque degrada-se em carícia e a pedra ergue-se como sensualidade mineral. Em termos de Eliade, o egiptólogo passa a reconhecer força sagrada que Rasa concentra e faz eclodir. O erotismo instala-se, então, como cena de desorganização que dissolve as fronteiras entre corpo, pedra e espírito; o templo deixa

de ser só arquivo do passado e converte-se em santuário, onde o desejo se eleva ao ponto de vertigem.

Com o tempo, Von Bauer se tornou mais e mais obcecado por Rasa, o levando a loucura, dessa maneira, teve que se afastar:

O caso é que Rasa causou tabula rasa na vida e na obra de von Bauer, que tivo que abandonar o Museo polas súas extravagancias, e mesmo na teoría das deidades da exiptoloxía. En realidade, soamente despois de desexar a Rasa comprendeu o exiptólogo o sentido do sagrado, acaso porque pracer e saber son sempre o mesmo (Rodríguez Fer, 2010, p. 34)

A obsessão de Von Bauer marca a passagem do olhar competente para um transe de desposseção: já não se trata de desejar um corpo, mas de ser tomado por uma presença que fere as bordas do eu. Para Bataille, a paixão não acrescenta intensidade ao desejo, ela o reconfigura como força de confusão: “Para aquele que sente, a paixão pode ter um sentido mais violento que o desejo dos corpos. Nunca devemos esquecer que, apesar das promessas de felicidade que a acompanham, ela introduz inicialmente a confusão e a desordem” (Bataille, 1987, p. 15). É justamente essa confusão que a cena dramatiza: o especialista do templo perde o regime de distanciamento e, com ele, seu lugar social; o gesto técnico cede lugar a uma liturgia privada de toques, e a pedra responde como se portasse uma sensualidade própria. O erotismo, aqui, não é ornamento, é método de desorganização: desarticula a hierarquia saber/objeto e reinstala o sujeito no plano do risco.

Daí a violência que o conto inscreve, não como golpe, mas como colapso do controle. A obsessão abre um vazio, abismo, em que o interdito deixa de ser barreira externa e se revela estrutura interna do desejo: sem o tremor do limite, não há erotismo que se cumpra: “O interdito observado fora do medo não tem mais a contrapartida de desejo que é o seu sentido profundo” (Bataille, 1987, p. 25). Quando Von Bauer vacila, o texto dá a ver essa mecânica: o medo não extingue o impulso, modula-o; o interdito não cessa, sustenta a própria cena. A narrativa, então, desloca o eixo do caso individual para um padrão: outras figuras entrarão nesse mesmo circuito de atração e ruína, confirmando que, no universo do conto, o erotismo só se realiza como experiência-limite, atravessamento que expõe, divide e transforma.

Se com Von Bauer o erotismo se insinuava lentamente por meio da resistência e do interdito racional, com o restaurador italiano Pinetti, ele se mostra em forma de delírio sensorial e descontrolo imaginativo:

Pero aquí fun testemuña de como Rasa puxo tan tolo a Pinetti, o restaurador italiano que comezou a ver como os debuxos de Leonardo e Botticelli encarnaban en sombras que seguían á manati ata o boudoir de María Antonieta

ou como Lavoisier e a sua muller viraban a cabeza ao paso da indíxena dende o retrato de David. Seguindo a danzante andadura de pequeno antílope de Rasa, parecíalle escoitar galanterías e afagos en holandés que saían dun cadro de Vermeer, en español dun de Velázquez, en francés dun de Watteau, en inglés dun de Reynolds ou de Gainsborough (Rodríguez Fer, 2010, p. 35).

Este trecho mergulha na interseção entre erotismo, obsessão e delírio. O restaurador italiano, figura inicialmente marcada pela técnica e pelo rigor estético, vai sendo pouco a pouco capturado pela presença de Rasa, cuja corporalidade dançante o arrasta para uma espécie de vertigem estética e libidinal. É diante dela que a arte, para ele, deixa de ser objeto de contemplação e passa a pulsar, vibrar, ganhar vida própria, como se as figuras de Leonardo, Botticelli ou David saíssem de suas molduras e se dobrassem à presença da jovem ameríndia. Paz (1994, p. 106) diz: “O erotismo é a dimensão humana da sexualidade, aquilo que a imaginação acrescenta à natureza”. Quando no conto, o erotismo se funde a imaginação, acaba revelando uma violência transgressora que se manifesta com o colapso de Pinetti, ele entra em um transe que o faz perder a razão.

Bataille fornece o princípio mecânico da cena: “Não existe interdito que não possa ser transgredido. Frequentemente a transgressão é admitida, frequentemente mesmo ela é prescrita” (1987, p. 53). Em Pinetti, é o interdito que organiza o museu, separa arte e desejo, forma e carne, contemplação. O texto mostra essa passagem do gesto e a técnica cede lugar a um tato devocional. A transgressão não é um ato pontual, mas um regime de percepção que reescreve a cena: o espaço sagrado da conservação torna-se liturgia privada do desejo.

O efeito não é apenas psicológico; é estrutural. O ofício de Pinetti que é preservar, isolar, estabilizar, colapsa quando o erotismo reorganiza sua relação com Rasa. Não é a razão que atravessa o limite sim o desejo que atravessa o olhar, dissolvendo a fronteira entre imagem e presença. Por isso o narrador o reposiciona e Pinetti deixa de ser restaurador para torna-se fragmento de parte daquilo que antes devia apenas observar.

A figura de Rasa concentra esse circuito de excesso. Ela é a presença simbólica que contamina o espaço num princípio de desorganização que desarma o saber e instala um regime de êxtase e ruína. O conto sintoniza-se com o conceito de Bataille que diz: “Uma espécie de animação interna, secreta, um frenesi essencial, uma violência que se apodera de um objeto, consumindo-o como o fogo, levando-o sem demora à ruína” (1987, p. 118). À medida que Pinetti encara sua pintura favorita, a linguagem do conto intensifica o metamórfico e há sinais de que a transgressão alcançou o plano forma, pois a imagem/realidade, arte/delírio, erotismo/abismo já não são pares a distinguir e sim circuitos que se alimentam.

É nessa fusão que a cena prova com os próprios recursos da escrita, que o erotismo, no universo de Bataille, não ilustra a transgressão: ele a faz acontecer:

Pero o que ocasionou o máis alto grao de ansiedade para o romano Pinetti foi o que ocorreu co seu cadro preferido, “O rapto das Sabinas”, de Poussin. Con el, máis que alucinar por cores, alucinou por Picassos sen ter visto as series que o pintor español dedicara ao cadro en cuestión, pois todo comezou a rexerse pola fragmentación, a simultaneidade e a variación. E deste xeito, en ondas de meta morfofes sen fin, vía os romanos saíndo do cadro para raptar a Rasa e metela de novo nun cadro que era o dos conquistadores do Oeste americano asaltando un poboado indíxena ou tras novo rapto o dos nazis e fascistas ocupando en Europa un ghetto xudeu e así sucesivamente. Todos os raptos son o mesmo rapto como todas as violacións son a mesma violación e todos os xenocidios son o mesmo xenocidio como todos os cadros son o mesmo cadro e todos o retratos somos o mesmo retrato, aínda que ningún conteña máis realidade que a de si mesmo. A dor de Rasa quedaba sempre fóra e o amor de Pinetti sempre dentro. Porque non hai nada máis dentro que o dentro do opresor. Por iso, para saír fóra de si mesmo, volvía Pinetti a ollar as eternas transformacións que lle producían tan extrema voluptuosidade de atavismo humano, e que finalmente o volveron tan tolamente culpable ou tan lucidamente cordo que o levaron a autoinculparse do rapto das sabinas ou das rasas ante unha sorprendida comisaría de Harlem (Rodríguez Fer, 2010, p. 36).

O colapso de Pinetti marca uma virada na narrativa, pois a imagem deixa de ser contemplativa e torna-se operação incisiva, uma ferida que faz a obra sangrar história. A cena substitui a representação e a pintura ativa um arquivo, o rapto, conquista, genocídio, apagamento que a narrativa convoca por enumeração e variação até produzir um efeito de palimpsesto. O restaurador perde a capacidade de distinguir moldura e mundo e a imagem se comporta como dispositivo performativo que reencena a violência em tempo real. Nesse circuito, Rasa funciona como vetor de intericonicidade, sua corporeidade ameríndia e feminina aglutina temporalidades e regimes de poder, deslocando-a de personagem a metonímia do corpo colonizado. O erotismo que sua presença irradia é a forma da ritualização da força, o modo como o texto traduz dominação em intensidade sensível.

A subjetividade de Pinetti é atravessada por essa revelação. O que o encanta é também o que o destrói. Ele se sente cúmplice, perturbado, exposto. Há, nesse processo, um tipo de transgressão que ultrapassa o campo do desejo individual: trata-se de um erotismo que toca a história, que arranca os véus da estética e desnuda a dor que foi silenciada. E essa experiência, como Bataille propõe, é inseparável da violência:

A consciência quer estender seu domínio à violência (ela quer que uma parte tão considerável do homem não fuja ao seu controle). Por outro lado, a violência, para além dela mesma, procura a consciência (a fim de que o prazer que ela atinge seja refletido e, por isso, seja mais intenso e mais decisivo, mais profundo) (Bataille, 1987, p. 126).

Para Bataille, a violência no erotismo é o mecanismo que rompe a ordem descontínua do sujeito para forçar a passagem ao contínuo, isto é, à experiência em que as fronteiras do eu vacilam. O museu, como espaço de conservação é corroído por uma força que exige um gasto improdutivo de si, resultando num estado liminar de experiência interior, a consciência e a vertigem se alimentam e, aquilo que era saber converte-se em rito de exposição.

Desse ponto em diante, o prazer deixa de ser sensação localizada para tornar-se prova, atravessada por memória, culpa e imagem. É a dialética que Bataille explicita: a violência busca a consciência para intensificar-se, e a consciência tenta capturá-la para domesticá-la, fracassando, aprofunda a ferida. A catarse de Pinetti, portanto, não cura nada: revela. Ela expõe que o erotismo, quando efetivo, dilacera as formas, faz do belo um lugar de risco e desloca o sujeito do regime do útil para um regime de transgressão. Nessa chave, a narrativa não ilustra a teoria: realiza-a. O colapso do restaurador prova que, em Bataille, a violência do erotismo é uma operação de conhecimento pela perda, saber que só se alcança ao consentir que prazer e dor, fascínio e ferida, coincidam no mesmo gesto.

O conto continua com a aparição do comerciante Leloq, um personagem que, assim como os anteriores, é profundamente afetado pela presença de Rasa. Diferente de Von Bauer e Pinetti, que representavam o campo da ciência e da arte, Leloq encarna o universo do mercado, da sedução pelo consumo, do desejo embalado e vendido em frascos: “Claro que non foi menos o que lle ocorreu ao marchante Lecoq, vendedor de produtos franceses, tanto fosen obxectos de arte coma de perfumería ou cosmética” (Rodríguez Fer, 2010, p. 16). Sua função no conto é decisiva: ele testa o limite da mercantilização do desejo. Acostumado a transformar corpo e aura em produto, Leloq acredita controlar o jogo por meio de marcas, luxo e promessa sensorial; diante de Rasa, porém, esse aparato se desfaz. A indiferença dela neutraliza a sedução publicitária e expõe um erotismo que não se deixa precificar:

Neste punto apareceu Rasa e o señor Lecoq, imperturbable ata entón, non puido evitar dicir que, para un francés coma el ou Picasso, eran evidentes os tra zos comúns entre dúas formidables americanas coma ela e a señora Stein. Rasa limitouse a ignoralo, pero, ante a insolente insistencia versallesa do marchante, espetoulle que ambas se parecían tanto entre si como unha amerindia de puro sangue e unha xudía de orixe alemá. O francés sorriu desconcertado. Pero non sei qué estraño sortilexio provocou nel a indiferenza de Rasa que dende entón e durante un longo período veu todos os días a verme, cada vez máis desarraxado e peor vestido, e non marchaba ata que de mala gaña algún vixiante lle recordaba que era hora de pechar e que tiña que abandonar o Museo (Rodríguez Fer, 2010, p. 37).

Leloq entra em cena como sujeito que entende de mercadoria, um comerciante com rótulo, aura, promessa e é precisamente aí que a indiferença de Rasa opera como contra sedução.

Diante do não silencioso, o aparato de etiquetar o desejo falha, a recusa funciona como interdito que desloca o comerciante do regime do controle para o do excesso. O que era cálculo vira arrebatamento, e o fascínio, sem reciprocidade, rompe a previsibilidade do seu mundo. À luz de Bataille, trata-se da passagem para a experiência: “A experiência erótica se situa fora da vida ordinária. Dentro de toda nossa experiência, ela permanece essencialmente isolada da comunicação normal das emoções” (Bataille, 1987, p. 163). O texto marca essa virada por sinais materiais, a degradação do traje, o abandono do ponto de venda, a dissipação do status e por um gesto ritual, a dança da chuva que converte consumo em rito de entrega. Não há mais espetáculo, mas um corpo arrastado por uma força que excede a decência social.

A violência, aqui, é de ordem interna, não explode para fora, mas corrói por dentro a forma de vida do personagem. O narrador destaca a perda de governo de si como núcleo da excitação: “Ninguém poderia negar que um elemento essencial da excitação é o sentimento da perda do controle de si, da desordem” (Bataille, 1987, p. 155). O erotismo comparece, então mais uma vez, como perda de si, em que Leloq desaprende sua função, desfaz seu papel, troca o capital por rastro e vive do cheiro que permanece. O comércio do desejo cede lugar à sua experiência em que o desejo desorganiza e o corpo, já sem dono, passa a circular na beira entre fascínio e ruína.

Ao querer tocar o sagrado que Rasa representa, ele também se aproxima do abismo e, como tantos outros no conto, se vê tragado por ele:

Cóntase dende hai tempo que o señor Lecoq xa non entra no Museo por falta de posibilidades económicas, que pasa os días pedindo esmola diante da porta e que polas noites dorme coma homeless no Central Park. Xa non lle interesan os negocios, nin a familia, nin Francia. Só vive para ver a Rasa, que entra cada mañá no Museo coma unha nova Atala, provista de maletín e cartaz, a cumprir co seu traballo, allea ao ollar vidroso dun vello René sucio e mendicante que só vive para vela. O señor Lecoq encontra na súa cor, na súa olor e na súa sensual naturalidade unha delicadeza que agora non acha nas modelos da alta costura e nas publívia da perfumería e da cosmética mundiais, que tanto admirara antano. Mesmo distingue a gama de cores e olores corporais que derrocha Rasa segundo o seu estado de ánimo, a súa fisioloxía e as súas frecuentes enfermidades. E, claro, por esa delicadeza está agora disposto a perder a súa suposta fortuna anterior: xa non se toma a vida seriamente, porque xa sabe que en ningún caso se sae vivo dela. Xa non aspira a máis, senón que aspira máis: xa non aspira nin sequera a Rasa, simplemente se contenta con aspirar o recendo que deixa cando pasa (Rodríguez Fer, 2010, p. 38).

A trajetória de Lecoq é a imagem mais nítida da passagem do comércio ao culto. O antigo comerciante, que media desejos embalados, desfaz-se até tornar-se um socialmente morto à porta do mesmo museu onde aprendia a dar preço às coisas. O léxico do trecho expõe a transmutação: “cor”, “olor”, “recendo”, “aspirar”. O verbo final, aspirar, dobra-se em dois

sentidos: ambição e inalar, e marca a queda do desejo de posse para a sobrevivência pelo traço sensorial. Já não “aspira a mais”; apenas respira o que resta.

A indiferença ritual de Rasa, que entra “coma unha nova Atala”, figura romântica sacralizada, institui uma liturgia mínima: ela passa, ele inala. Sai de cena a vitrine, entra a bruma. Nisso, o erotismo opera como excesso que corrói por dentro: a delicadeza que ele encontra não se dá na alta-costura, mas no corpo concreto, nas variações de cheiro e cores conforme humor e enfermidade. O desejo deixa de organizar o mundo; desorganiza o sujeito.

Para Bataille (1987, p. 14): “O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Digo: a dissolução dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que nós somos”. Por esse conceito, o que se vê é a perda voluntária de si como núcleo da excitação: a violência não explode, mas dissolve a vida até que reste um corpo em vigília, montado na borda entre fascínio e ruína. O conto encerra, assim, a trajetória de Leloq não como romance de conquista, mas como catecismo da desposseção: o erotismo reduzido ao resíduo e, paradoxalmente, elevado a rito, transforma a ambição em respiração, o capital em rastro, o homem em pura espera.

O turista japonês chamado Kuroguch, ao visitar o museu se deparou com Rasa e por um momento, também teve seu apogeu:

O sorprendido turista mirou ao seu arredor, baleiro a aquelas horas da mañá en que se precipitaba aos museos para encontralos sen xente e poder así traballar a gusto, e non viu máis que achegarse sinuosamente a Rasa, absorta no seu labor de catalogación. A india pasou de longo sen que Kuroguchi puidera artellar palabra. El volveu mirar a Mao e encontrouno completamente estático. Refregou os ollos e pensou que comezaba a ter alucinacións por ter visto, fotografado e videotipado tantos cadros dende a súa chegada a América. Pero Rasa volveu e, xustamente debaixo do gran Mao e tras poñer os ollos en branco, esvaeceuse presa dunha lipotimia. De súpeto e de novo, o Mao pop, mirando para ela, tornou facer o mesmo ante a atónita mirada do turista, que non sabía como reaccionar. Entón, como se todo sucedese nunha alucinante sesión de LSD, a máquina de fotos púxose a disparar primeiros planos dos ollos, dos beizos e das fazulas indíxenas de Rasa, mentres a cámara de vídeo captaba soa sinuosos percorridos por pés, pernas, pube, peitos e pelo da moza tendida como o nu deita do de Modigliani que vira pouco antes. Kuroguchi deixábase levar polas intensas curvas da rapaza inevitablemente prolongadas nas masturbatorias sombras baixo o cadro e nos fulgurantes espasmos dos flashes e dos zooms (Rodríguez Fer, 2010, p.39)

No episódio de Kuroguchi, o texto transforma o olhar em mecanismo de violência, na visão de Bataille, o sentido de transgressão dissolve bordas sem precisar do golpe físico. A máquina, o zoom, os primeiros planos e os flashes, encenam um desejo mecânico que quer devorar o corpo por meio da fragmentação e arquivo, não quer tocar, mas capturar, fixar, repetir. É a passagem do interdito do museu, em que contemplar à distância é a sua transgressão. O

visitante abandona a percepção estética e entra num regime de apropriação, no qual a câmera funciona como captura de poder.

Analisando através dos pressupostos de Foucault, trata-se de um dispositivo de visibilidade que produz o seu objeto. O corpo de Rasa é recortado, normalizado, convertido em evidência e a imagem deixa de ser registro para tornar-se posse, onde ver é dominar. A “lipotimia” de Rasa reverte, por um instante, a economia do olhar. A cena colapsa, a visibilidade se interrompe, o instrumento perde o controle e a interrupção não desfaz a violência, mas a expõe, pois mesmo ausente de si, Rasa segue capturada pela máquina e pelo desejo dele, provando o que diz Bataille, que o erotismo carrega uma violência de base, a que transforma o outro em superfície de consumo e de que, como, essa violência é menos exceção do que efeito regular de um olhar treinado para ver, classificar e possuir.

Bataille (1987, p. 95) afirma que: “Uma coisa é certa: a beleza (a humanidade) de uma mulher ajuda a tornar menos sensível — e chocante — a animalidade do ato sexual”. Na cena com Kuroguchi, essa humanização serve de tela para a captura: a beleza de Rasa funciona como verniz que torna palatável a passagem do olhar estético ao gesto de apropriação. O aparato técnico: máquina, zoom, transforma a presença em imagem e a imagem em posse, deslocando o erotismo do regime da reciprocidade para o da conquista. O corpo feminino converte-se em suporte de projeções, enquanto a forma bela amortece o choque do impulso e naturaliza a assimetria: o desejo imprime, a pessoa é impressa. A autonomia cede lugar à legibilidade do objeto; o erótico degrada-se em violência simbólica. O fato de Kuroguchi jamais voltar ao museu sela o diagnóstico: não houve experiência compartilhada, houve exaustão de um poder de olhar que, ao confundir beleza com licença, colhe apenas o vazio que ele mesmo produziu.

O gerente Look, um personagem que, embora marcado por sua postura rígida e vigilante, começa a demonstrar desconfiança em relação à presença de Rasa no museu:

Aínda que algunhas destas historias non transcenderon, un dos máis estri tos encargados do Museo, o esforzado xerente Look, parecía sospeitar dos misterios efectos provocados por Rasa. Claro que tamén puidera ser que aquela feble e febril criatura atraera a súa atención sexual como a de tantos homes e buscase unha desculpa hostil para achegárselle (Rodríguez Fer, 2010, p. 40)

Ainda que tudo pareça estar sempre em ordem, ele percebe uma espécie de desorganização invisível, uma perturbação sutil provocada por ela. Essa percepção ambígua, que mistura suspeita profissional com atração reprimida, leva-o a segui-la secretamente até a casa síria reconstruída no interior do museu, sinal de que, assim como os outros homens do conto, ele também está sendo capturado pelo magnetismo silencioso de Rasa:

Ela entrou nela coma sempre, cunha naturalidade felina que molestou tanto como atraeu ao xerente, quen inme diatamente se dispuxo a chamarlle a atención alí mesmo. Pero cando se achegou á vivenda paralizouse ante os xemidos de tranquilo e cálido pracer que parecían provir dela. Escoitábanse laios e ruxidos que parecían ser os de mil e unha noites de sensualidade sen fin. E imaxinoua convertida nunha fera, tan fráxil por fóra como fatal por dentro, disposta a devorar as vítimas comezando por onde máis desarmadas, entregadas e paralizadas quedan (Rodríguez Fer, 2010, p. 40-41).

Lida à luz de Bataille, a cena desloca o gerente do regime do ver para o da experiencia, o corredor museológico, antes catálogo e rotina convertem-se em cenário de transgressão, “locus amoenus” onde tinta, laca e água falam. O texto encena, no nível do léxico e da composição, a passagem do interdito à sua ultrapassagem, onde o olhar administrativo se desfaz quando a imaginação ritualiza o espaço e Rasa irrompe como princípio de atravessamento. Não é à toa que a fantasia se organize por imagens de escrita e de pele, o “pincel finíssimo”, a caligrafia do nome “polas pezas máis fermosas do Museo”, a metamorfose do gerente em “lenzo inerme”. A linguagem de restauração que é nomear e conservar, cede à do rito, que é inscrever, despir, expor.

Nesse ponto, a fantasia de espoliação dramatiza a estrutura do erótico como perda deliberada de forma, de posição, de identidade: “Se for preciso, posso dizer que, no erotismo, EU me perco. Não é, sem dúvida, uma situação privilegiada. Mas a perda voluntária implicada no erotismo é flagrante” (Bataille, 1987, p. 21). O gerente imagina despir-se das roupas simbólicas de função e autoridade até restar a superfície receptiva, uma entrega que confirma o núcleo violento do erotismo para Bataille que é o prazer que advém da quebra do eu. Rasa, ao mesmo tempo delicada e ameaçadora não seduz no sentido fraco, ela reconfigura o sentido do museu, desmonta a defesa racional e instala um rito de inscrição onde corpo, escrita e desejo coincidem.

A relação entre erotismo e violência, como propõe Bataille, está ancorada na experiência da perda, não a perda do controle, mas da própria noção de si. O prazer erótico verdadeiro, nessa perspectiva, não reside no domínio do outro, mas na ruptura da integridade do sujeito. Trata-se de um movimento em direção ao outro que exige atravessar os próprios limites, ceder à vertigem do desejo e aceitar a possibilidade de se desestabilizar completamente. No conto, essa dinâmica se faz visível na figura de Look, que não resiste à fantasia de ser despido de sua posição de poder, esvaziado de seu papel institucional, transformado em superfície receptiva. Ao desejar ser tocado não só por Rasa, mas por tudo o que ela simboliza, natureza, mistério, força, fragilidade, ele se entrega ao gesto erótico como uma forma de dissolução simbólica. É aí que se manifesta a violência: não como agressão física, mas como abalo, como fissura no

edifício identitário. O erotismo, portanto, carrega essa carga de destruição criadora. Ele fere, sim, mas para abrir espaço; para que o corpo, desfeito em sua rigidez, possa ser reinventado.

Na parte final do conto, a narrativa atinge seu ápice simbólico e ritualístico ao colocar a personagem Rasa em um cenário carregado de significados históricos, coloniais e míticos: “Dende que Rasa comezou a traballar nas salas de culturas africanas, oceánicas e ameríndias do Met, que compoñen todo un museo etnográfico por si mêis” (Rodríguez Fer, 2010, p. 42). Agora inserida nas salas de culturas africanas, oceânicas e ameríndias, um espaço que, por si só, já carrega a memória de um mundo saqueado, violado e silenciado, ela passa a ser objeto do desejo violento de Raúl, um vigilante do museu: “tivo sempre revoando en torno a ela a Raúl, un vixiante de orixe hispana, quen, sen chegar a acosala fisicamente, parecía mostrarse ávido por chegar a facelo” (Rodríguez Fer, 2010, p. 42). Ele ronda a personagem como um predador à espreita, esperando o momento em que possa tomar aquilo que acredita ser seu por direito, repetindo, em chave sexual e cotidiana, os gestos coloniais de invasão e dominação.

Trata-se aqui de uma violência que, como propõe Bataille, precede o ato: ela se dá no desejo que pretende anular o outro, submetê-lo, apropriá-lo. E é justamente essa pulsão de domínio que o conto expõe para depois subverter. a violência não se restringe a um gesto físico ou a um ato concreto. Ela pode estar presente de forma latente, potencial, na estrutura do desejo, sobretudo quando esse desejo se configura como vontade de apropriação, de dominação sobre o outro. Para ele, o erotismo é sempre um campo de tensão entre a transgressão e o interdito, entre o desejo de fusão e a ameaça de dissolução do eu. Nesse contexto, desejar o outro como objeto, como algo que pode ser possuído, moldado, controlado, já é, em si, um ato de violência, pois reduz a alteridade à função de espelho ou prolongamento do sujeito.

É possível notar que o conto se organiza em forma de experimento de encontros em série, onde a ciência é representada por Von Bauer, a arte por Pinetti, o comércio por Lecoq, a tecnologia se dá através do olhar Kuroguchi, a gestão por Look e a segurança por Raúl, para testar como cada dispositivo de poder e sabedoria reage à presença de Rasa. O resultado é constante e a proximidade com ela implode as garantias de cada homem e devolve-lhes o próprio desejo como desordem.

Seguindo os conceitos de Bataille, no conto o erotismo atua como força de eclosão que dissolve formas estáveis do eu; Para Foucault, ele desregula micro práticas de controle como o olhar, o inventário, a vigilância, expondo o quanto o querer pode funcionar como vontade de apropriação; Para Eliade, a aparição de Rasa no espaço do museu opera como hierofania do

corpo, um sagrado que rasga o profano da rotina institucional; e para Barthes, a cena erotiza por montagem: silêncio, atraso, detalhe, não por totalidade exibida.

Assim, a narrativa não psicologiza Rasa: usa-a como catalisador que revela as matrizes do desejo masculino quando confrontadas com o risco e a alteridade. “A fera frágil” mostra que, onde o erotismo é verdadeiro, ele não confirma o domínio; ele desarma, desloca, transgride a utilidade e reconfigura quem deseja. Entre sagrado e profano, corpo e história, prazer e ferida, a lição crítica é nítida: o erotismo não é conquista do outro, mas queda do mesmo, uma perda produtiva que desmantela identidades funcionais e obriga o sujeito a refazer, em ruína, a sua própria forma de estar no mundo.

2.4. A osa que chove

O último conto analisado “A osa que chove”, a narrativa mergulha em uma dimensão profundamente simbólica do erotismo, onde a experiência erótica se entrelaça intimamente com o instinto, o sagrado e morte. A protagonista, figura híbrida entre mulher, urso, deusa e bruxa, encarna uma potência libidinal que desafia os limites da racionalidade, da moral e da linguagem. Diferente dos contos anteriores, em que o erotismo se apresentava frequentemente em confronto com a ordem e o poder, aqui ele se manifesta como um impulso vital e ancestral, que resiste à domesticação e à colonização dos corpos e dos desejos.

É preciso destacar o papel da natureza, ela é, nesse conto, uma personagem viva, pulsante, que participa ativamente da construção do erotismo e da morte. Para Regueiro a natureza é presença constante nas obras de Rodríguez Fer: “A natureza, primordialmente de Galicia, atraiu tanto a Fer na sua vida como na sua obra, onde é obxecto de marco ambiental, vivencia estética e conciencia crítica en numerosos textos” (Regueiro, 2023, p. 96). A urso, no decorrer do conto, desce das montanhas acompanhada de trovões, rios, árvores e ventos, fundindo-se com a paisagem como se dela fosse parte indivisível. Essa imersão na natureza representa uma afirmação de forças que a modernidade tentou silenciar: o instinto, o prazer, o descontrole, a dissolução. A chuva, constante ao longo do conto, funciona como metáfora do desejo que transborda, que fecunda e que também corrói.

Paz, compreende o erotismo como uma cerimônia da linguagem e da carne, uma metáfora viva que erotiza o mundo. Partindo dessa proposição, o conto inicia com a descida da urso pelas montanhas não como um deslocamento físico, mas um rito que convoca as forças

elementares: a chuva, as rochas, as árvores da vida e da morte, os trovões e os uivos em uma coreografia cósmica:

Baixa a osa do monte serra abaixo, chovendo como chove entre rocas impasibles, en tre árbores da vida e árbores da morte, como quen danza a danza de toda a nature za, tambores de trebón, alustros por trompetas, ouveos que son cantos polos cantos que son cantos, estalidos dunha orquestra de ramallos, descendendo inmersa na sinfonía da cordilleira libertaria (Rodríguez Fer, 2010, p. 47).

Lendo a abertura, pode-se entender a descida como um rito que erotiza o mundo ao convocar os elementos do templo natural. O léxico instala uma liturgia sensorial: “árbores da vida e árbores da morte” funda o binômio vital/mortal, eixo clássico do erotismo; “tambores de trebón, alustros por trompetas” musicaliza o clima. Trovão e relâmpago viram percussão e sopro, e converte a tempestade em orquestra cerimonial; “ouveos que son cantos polos cantos que son cantos” dobra o som em refrão, como se o uivo animal se transmutasse em canto litúrgico. Enumerações, repetições, encadeamentos, produzem um ritmo de transe: a urso desce e a montanha, longe de pano de fundo, age como coro. Desse modo, a paisagem não descreve: consagra.

Pelos conceitos de Paz, o erotismo aqui é visto como metáfora viva que recobre a matéria com linguagem, no conto a chuva vira gesto de excesso, a rocha adquire gravidade sacerdotal e árvore é vida e morte. A fórmula “cordilleira libertaria” politiza o sagrado da cena, o rito natural opera como descolonização do corpo e do desejo e confirma que a cerimônia erótica é também uma prática de liberdade. A passagem transforma deslocamento em liturgia e barulho em música, encenando o erotismo como rito de mundo, onde forma e carne se fundem.

Tudo pulsa em harmonia selvagem, como se a própria paisagem vibrasse em êxtase. A urso é, nesse contexto, mais do que um corpo animal: ela é verbo encarnado, ritmo vital, impulso erótico que atravessa o tempo e as espécies. Sua presença inaugura uma poética da fusão, onde linguagem, natureza e desejo se entrelaçam num canto primordial que erotiza o mundo ao dissolver as fronteiras entre o sagrado e o terreno, entre o humano e o bestial.

O conto aprofunda o entrelaçamento entre erotismo e morte por meio da figura da urso, cuja existência transborda os limites do natural e do simbólico. Ao evocar os tempos míticos: “Os úrsidos vagaban maxestosos, como deuses pré-históricos, polas fragas nutritivas nas que había sitio e alimento para todos. A gran osa era entón respectada pola súa forza e coraxe de mito antigo e ancestro venerado” (Rodríguez Fer, p. 47). O texto investe na construção de um erotismo primordial, livre de interditos, mas que, por isso mesmo, se torna insuportável à

cultura. A urso fêmea, dotada de uma sexualidade intensa e insaciável, encarna uma potência vital que ameaça as normas civilizatórias.

Nesse ponto, a morte não aparece como oposto ao erotismo, mas como seu complemento inevitável, conforme Bataille diz:

Digamos, sem mais demora, que a violência, e a morte que a representa, têm um duplo sentido: de um lado o horror nos afasta, ligado ao apego que inspira a vida; do outro, um elemento solene, ao mesmo tempo assustador, nos fascina, introduzindo uma inquietação suprema (Bataille, 1987, p. 30).

Ao refletir sobre a ambiguidade da violência e da morte, ele oferece uma chave importante para compreender a tensão que atravessa o conto. Quando ele afirma que a morte, embora horrível, também nos fascina por seu caráter solene e inquietante, reconhece esse duplo movimento que o erotismo carrega em sua essência: o desejo de transgredir os limites da vida, mesmo ao custo de se aproximar de sua aniquilação.

No conto, a sexualidade intensa da urso encarna justamente essa força vital e indomável que a cultura não consegue absorver. Sua libido transborda os interditos civilizatórios e, por isso, torna-se insuportável. Nesse ponto, a morte aparece como seu complemento inevitável, seu desfecho possível e, talvez, necessário:

Quizais dela aprenderon os humanos a copular deitados e abrazados, precisamente como osos e osas. Os seus irrefreables impulsos sexuais levábana a gozar dos entón abondosos machos noite e día e a non interromper con pretexto ningún os incesantes apareamentos baixo aquela chuvia chuviosa cando tiña orgasmos como dioivos (Rodríguez Fer, 2010, p. 47).

O parágrafo intensifica a zona de contato entre excesso vital e ameaça que Bataille descreve. Os trechos: “irrefreables impulsos”, “incesantes apareamentos”, “orgasmos como dioivos” deslocam a sexualidade do registro doméstico para o da experiência limite, a cópula “deitados e abrazados, como osos e osas” torna-se cena primordial, onde humano aprende com o animal um modo de união que é, ao mesmo tempo, ternura e furor. A repetição “noite e día”, “baixo aquela chuvia chuviosa” dá cadência de transe, sugerindo um contínuo sem pausa, em que o prazer cresce até roçar o sagrado, o comparativo “como dioivos” eleva o orgasmo a teofania corporal.

A chuva pode ser vista como símbolo que consagra e ameaça, fecunda o rito e, por seu excesso, beira a dissolução. Aí opera a ambivalência de Bataille em que a violência, e a morte que a representa, têm um duplo sentido, repulsa e fascínio, horror e solenidade, a cena encena a possibilidade de perder-se no gozo.

Assim, o conto ritualiza a animalidade que funciona como vetor de transgressão, fusão de corpos, suspensão do cálculo, abandono à maré do prazer que desliza do apego à vida, o impulso copulatório como afirmação de energia, para a inquietação suprema, o risco de esgotamento, de desmedida, de tocar o limiar onde o eu se desfaz. O erotismo aparece como uma continuidade de abraçar, deitar, uma aderência, que, ao empurrar o corpo ao extremo, faz cintilar a morte como brilho no próprio clímax.

Em termos formais, a repetição, os hipérbatos e as hipérboles encenam o mesmo paradoxo, quanto mais o texto intensifica a vida, mais deixa à vista a borda do abismo:

Daquela foi a boca do bosque mordendo froita, inxerindo verdes fervenzas de zume extraídas das follas que regalan árbores e arbustos, arboredo onde curou feridas e rascou as costas. Logo fixose abelleira enxameando polos eidos ata enzoufarse no mel gozosamente tras derrubar alvarizas, deslousar cortizos e desfacer colmeas. Mais sempre que baixou pola gradaría asolagou veigas, lameiros, sotos, carballeiras, sempre choveu de arriba a abaixo a osa que chove. E cando hibernaba tras a esgrevia ramallada na arredada oseira da montaña soñaba que se tiraba a rebolos por cavorcos, que corría libre pola chaira dende a loira ao luar, que collía troitas coas mans fervenza arriba, que danzaba polos tellados unidos e neva dos cara o abismo montés, que chovía a cachón desfacendo a nevarada (Rodríguez Fer, 2010, p. 47- 48).

O fragmento encena a urso como força elementar que erotiza e devora ao mesmo tempo. Essa passagem funde prazer e violência e o gesto erótico se torna ato de destruição. Quando “asola” veigas e carballeiras e “sempre chove de arriba a abaixo”, o desejo transborda para a escala do clima, o corpo vira fenômeno, a chuva contínua que fecunda e arruína. A mesma energia que cura feridas é a que inunda, derruba, desfaz. Eis o ponto tenso da cena: o erotismo aparece como excesso produtor, o mel, pela sua viscosidade e aderência, metaforiza a umidade do ato, convertendo a secreção em imagem em que o erotismo se transborda.

Nos sonhos de hibernação da urso, é possível entender a mecânica do prazer como corrida controlada ao limite. O movimento é sempre descendente, queda, enxurrada, deslizamento, essa sintaxe acumulativa reproduz uma maré que não se detém, as ações são encadeadas como ondas. A urso caça trutas “fervenza arriba” (contracorrente), dança nos telhados nevados e avança “cara o abismo”, cada imagem de intensificação contém sua borda mortífera. Nesse movimento, revela-se a dimensão do erotismo pensada por Bataille (1987, p.66): “A morte não é o fim da crise sexual senão em raros casos, cuja significação, diga-se de passagem, é intrigante. Para nossa imaginação, é tão intrigante que a prostração consecutiva ao paroxismo final é considerada uma ‘pequena morte’”. Aqui, essa inquietação se cumpre: o fascínio do excesso aparece com sua sombra de exaustão e queda, a vida, ao elevar-se, toca a

sua consumação. Para Eliade, a natureza é o lugar onde o sagrado se manifesta como potência e eficácia: chuva, mel, rios, neve elementos que, ritualizados no conto, fazem do corpo um rito cósmico de transgressão.

A narrativa concentra-se em revelar como a pulsão erótica, quando irrompe fora dos limites sociais instituídos, passa a ser temida, perseguida e, por fim, eliminada:

Mais mentres a osa soñaba paraísos vividos, os humanos dispuñan pesadelos inven tados: os teóricos do inferno aseguraron que os osos podían procrear persoas coas mulleres, pero que as osas só procreaban monstros cos homes, quizais porque consideraban demoníaco o furor vaxinal que as posuía, un instinto natural que xulgaban improcedente mesmo para as bestas. E comezou a persecución, para matar a cifra do desexo, do lume contra o ardor, da lanza contra a vulva, da frecha de ferro envelenada contra o fervor que ferve no corazón.

Así deron en dicir que ela era unha bruxa fuxida ao monte de nova, como unha poldra brava, e que vivía nunha caverna cubréndose cunha pel de oso (Rodríguez Fer, 2010, p. 48)

A passagem explicita o mecanismo social de produção do monstro quando uma pulsão erótica excede as molduras admitidas: o texto encadeia, com precisão simbólica, o salto da suspeita dogmática para a violência material. Primeiro, “os teóricos do inferno” enunciam uma doutrina que hierarquiza e estigmatiza o desejo: uniões possíveis para o urso; monstruosas para a ursa, depois vem a máquina persecutória. A retórica da cena: lume/ardor; lanza/vulva; frecha/fervor, traduz linguisticamente o que o dispositivo social performa: transformar o excesso em alvo.

Pelos pressupostos de Bataille, o trecho encena o momento em que o interdito, longe de simplesmente reprimir, funda o próprio campo do desejo e arma o retorno violento da transgressão: “Somos admitidos no conhecimento de um prazer em que a noção de prazer se mistura ao mistério que expressa o interdito determinante do prazer ao mesmo tempo em que o condena” (Bataille, 1987, p. 70). O desejo que não se deixa mensurar converte-se no que deve ser abatido.

A nomeação seguinte “bruxa”, “monstro” desloca a ursa do estatuto de vida desejante para a zona liminar do profano perigoso. Eliade ajuda a ler a curva: quando uma força erótica irrompe como hierofania do vivo a comunidade reage re-sacralizando pela via negativa, marca-se o corpo transgressor como impuro e, assim, legitima-se sua eliminação. Desse modo, a cena articula erotismo e morte como dobradiça, não como oposição.

O clímax do excesso do erotismo figurado na “vulva” e no “fervor que ferve no corazón”, convoca a resposta sacrificial que busca restabelecer a ordem pelo sangue. Para Bataille, a morte emerge como consumação sombria do erotismo: não um acidente externo, mas a consequência extrema de um desejo que rasga o útil e desnuda o fundamento violento da comunidade. O conto, assim, denuncia a estrutura histórica que silencia o feminino quando ele aparece como potência soberana: primeiro, codifica-o como monstruoso; depois, autoriza a caça.

A articulação entre erotismo e morte torna-se ainda mais contundente, evidenciando o modo como a pulsão de desejo, quando vivida de forma plena, fora dos moldes institucionais, torna-se insuportável à lógica social e cultural:

Unha noite na que a aldea quedou desfeita e chea de bugalla por unha gran treboa da que derrubou a capela, arrastrou o muíño e incendiou casas e palleiros, moitos veciños culpáron á meiga da cova e fórona buscar ao monte con paus, con aguilladas e con sachos. –Foi cousa da meiga, porque o monte ruxía, o río corría e as nubes cuspián coma ela, escoi tábase dicir en medio da desfeita. . Algúns lembraban antigas maldicións imprecisas de mal raio vos parta cando fuxiu case espida con sangue entre as pernas despois de que a violasen detrás do muíño. –Era como loba no inverno e como cobra no verán, berraban aínda os vellos violadores pasados os anos ante o silencio dos sempre cómplices cos pés fundidos no tremedal (Rodríguez Fer, 2010, p. 49).

O excerto dramatiza o momento em que a comunidade converte a desordem natural em culpa sexualizada. A causalidade mítica substitui a fática: a natureza que ruge vira extensão do corpo feminino que “cuspía coma ela”. Para Bataille, é o retorno do interdito pela via sacrificial: quando o erotismo excede a utilidade e se afirma como potência soberana, a comunidade recompõe suas fronteiras pela violência, não apenas punindo, mas teatralizando a punição. O texto expõe esse teatro por uma retórica de contágio que cola mundo e corpo, intensificando a equivalência simbólica entre excesso natural e excesso erótico.

A memória do estupro: “fuxiu case espida con sangue entre as pernas” é recolocada como prova retroativa da culpa, e não como crime sofrido: inversão que revela o funcionamento da impureza como matéria fora do lugar, em que o desejo feminino precisa ser expelido para restaurar a ordem. A designação de “meiga”, “loba” e “cobra” ativa a maquinaria de demonização do feminino indomável, enquanto o coro dos “vellos violadores” evidencia um paradoxo que para Foucault é: o mesmo poder que produz o discurso do desvio fabrica o sujeito culpável e o espetáculo de sua punição.

Numa análise de Eliade, o salto é claro: a urso opera como hierofania do vivo: força, perenidade, eficácia; a aldeia responde com profanação ritual, caça, desnudamento, exibição para neutralizar a potência que a excede. A morte não é o oposto do erótico: é a forma limite de sua gestão social, clímax sombrio de um desejo que a comunidade não sabe integrar.

Nesse quadro, o linchamento simbólico e material: o corpo ensanguentado erguido como troféu pode ser lido também pela lente do bode expiatório: quando o abalo, a tempestade ameaça dissolver diferenças, concentra-se a violência num alvo singular para recompor a coesão. O conto desarma esse mecanismo ao reinscrever o sangue como rastro do crime que a aldeia quer esquecer, e não como signo de um mal feminino originário.

Mesmo após sua destruição simbólica e física, a urso permanece como presença espectral e persistente no conto:

A osa, a gran osa, baixaba chovendo sobre as brañas coas nubes dos cumes redondeadas e rebordantes ata rebentar. Tras ela pasaban outros úrsidos, quizais descendentes daquela proteica matriz de matrices, cimbrando como varas verdes mentres seguían o seu rastro polos vales libres de valados (Rodríguez Fer, 2010, p. 49).

O fragmento reinscreve a urso após a morte como potência que não cessa. Deslocando a cena do plano real para o simbólico: a chuva volta como signo de excesso e secreção, fundindo vida e luto. Para Bataille, o texto dramatiza a passagem da descontinuidade individual à continuidade do vivo: o corpo morto não se extingue; transborda em linhagem, rastro e repetição. Eliade ajuda a nomear esse regime: a urso reaparece como hierofania do princípio vital, cuja eficácia se prova pela capacidade de gerar presença, mesmo depois do sacrifício.

A imagem dos “vales libres de valados” indica formalmente a suspensão de fronteiras: natureza/cultura, vida/morte, o sintagma retira cercas da paisagem para figurar a dissolução de limites que o erotismo, em Bataille, opera ao tocar a morte. A multiplicação dos “outros úrsidos” não é só continuidade zoológica, é totemização, corpo convertido em emblema coletivo e, portanto, memória encarnada. A chuva é líquido mítico, secreção, lágrima, uma economia de fluidos que converte a violência do extermínio em persistência simbólica. Dessa maneira, a morte não apaga o erotismo, é o seu clímax transformador, o ponto em que o excesso passa da figura singular ao mito.

Ao mesmo tempo, a narrativa denuncia a maneira como o erotismo é sistematicamente submetido à domesticação:

E iso que nunca soubo que os seus fillos arrebatados sendo ,osiños acabaron facendo o humano tras ser adestrados como torpes danzantes ou tristes pallasos nos humillantes espectáculos que o poder relixioso fomentaba para desacralizar, ridiculizar e desprestixiar definitivamente a besta antigamente venerada pola súa salvaxe potencia física e pola súa lúbrica sexualidade exacerbada (Rodríguez Fer, 2010, p. 49-50).

Esse trecho explicita uma das operações mais cruéis da cultura diante da potência erótica e bestial da urso: a domesticação dos seus descendentes. Ao transformar seus filhos, símbolo da continuidade de sua força, em caricaturas grotescas e submissas, a civilização busca apagar a memória do desejo incontrolável que ela representava. O erotismo, nesse contexto, é mais uma vez ligado à morte: não apenas a morte literal da urso-mãe, mas a morte simbólica de seu legado, agora transformado em espetáculo de humilhação.

A crítica se dirige à tentativa de contenção e escárnio da energia erótica primitiva, que antes era cultuada e que, com o avanço das instituições repressoras, sobretudo religiosas, se torna alvo de desprezo e controle. Essa repressão é denunciada em termos viscerais: os filhotes da urso são atados, arrastados, amordaçados, mutilados em sua essência, submetidos a uma lógica de submissão que busca não só controlar seus corpos, mas também negar sua linhagem.

A imagem da “besta antigamente venerada” remete diretamente ao pensamento de Bataille sobre o erotismo como uma força sagrada que, ao ser marginalizada pela racionalidade e pela moral, passa a ser confundida com o pecado, o abjeto e o monstruoso. A passagem mostra como o sagrado erótico é pervertido pela cultura do espetáculo e do castigo, a besta selvagem e luxuriosa é ridicularizada até tornar-se irreconhecível, esvaziada de sua potência.

O passo registra uma segunda morte, a do princípio do erotismo enquanto potência sagrada e excedente. O texto inscreve essa morte no plano do sentido, o apagamento do erotismo como força de continuidade e de manifestação do numinoso. Ainda assim, a cena não fecha o circuito, pois ao expor a violência da conversão do sagrado em objeto, a narrativa reativa aquilo que o interdito tentou suprimir que é a memória operante do desejo, sua aliança com o instinto e a liberdade. A urso persiste como vestígio ativo, uma sombra que acusa a mutilação simbólica do erotismo pelo poder e mantém aceso o seu rastro.

Em seguida, o conto materializa a repressão por meio de um léxico de aprisionamento que transforma o corpo em dispositivo disciplinado: “E polo mundo foron atados, arrastrados, vareados e embozados con bozos de vimbio, corda ou arame no fociño e buceiras de verga de caxigo no instinto, para sempre preso nun vetillo” (Rodríguez Fer, 2010, p. 50). A enumeração de verbos “atados, arrastrados, vareados, embozados”, produz o ritmo mecânico do

adestramento, a escolha dos materiais: “vimbio”, “arame”, “caxigo” evidencia o paradoxo em que a própria natureza é convertida em instrumento de domesticação.

O erotismo sobrevive como memória de um gozo interditado, como potência confinada “nun vetillo”. A forma assume a crítica num gesto repressivo que faz ver que a violência reconfigura o erotismo como resíduo, prova de que o poder tenta converter excesso em utilidade e rito em obediência.

É justamente nesse ponto que o erotismo se aproxima com mais nitidez da morte simbólica, não a morte do corpo em si, mas a morte do desejo enquanto força livre, espontânea, criadora. A mutilação dos filhotes da ursa, amordaçados, presos, convertidos em caricaturas dóceis do que um dia foi potência indomável, denuncia a tentativa de extirpar esse desejo da esfera do real, sufocando-o em nome da ordem. Bataille (1987, p. 149) observa que: “A ligação da vida com a morte tem aspectos variados. Essa ligação é igualmente sensível na experiência sexual e na mística”. O que permite pensar que o erotismo, longe de ser apenas uma energia vital, é também um campo de tensão que pressente o limite, que o roça. Ao tocar esse limite, seja ele o da linguagem, da moral, do corpo ou da cultura, o erotismo se torna inseparável da experiência da morte, como um gesto de dissolução e transgressão. No conto, mesmo quando ausente, a ursa permanece como figura inquietante. Sua imagem insiste, retorna, deixa rastros como se dissesse que o desejo reprimido não se extingue, apenas se transforma, espreitando por entre as frestas do instituído.

Nesse momento da narrativa, o erotismo já não se manifesta como celebração vital exuberante, mas como uma forma de resistência enraizada na perda e no instinto, onde a ursa “Lúbrica e soa, aproximouse a eles sen máis horror á diferente especie que temor a compartir fatal destino, pois vira mortos moitos lobos polo monte, algúns rematados nos trollos onde quedaran entalados ao seren feridos” (Rodríguez Fer, 2010, p. 51), reconhecendo neles a mesma experiência de extermínio que atravessava sua própria carne. A convivência que se estabelece “Xuntos libráronse de cans e de escopetas, xuntos lambéronse feridas, xuntos lambéronse” (Rodríguez Fer, 2010, p. 51), é mais que sobrevivência, é um erotismo ferido, mas ainda pulsante, que se reinventa na intimidade entre espécies antes opostas. A cópula sob a chuva, descrita como um “Apoteótico éxtase inaugural na especie” (Rodríguez Fer, 2010, p. 51), exprime essa fusão entre desejo e melancolia, prazer e ruína. A imagem da loba, “Mollada pola chuvia do desexo sen sabelo” (Rodríguez Fer, 2010, p. 51), intensifica o caráter involuntário e quase trágico desse erotismo.

A última parte do conto conduz a narrativa ao seu desfecho trágico em que o erotismo e a morte se entrelaçam de forma definitiva. A urso, solitária após a perda dos seus e dos lobos, desce do monte atraída pelo cheiro de carne defumada:

Chegou paseniño, con cautela, e comezou a fisgar co seu longo fociño a través dos buratos fumegantes e recendentes a carne adobada de porco que alí se curaba. Finalmente, derrubou dun golpe parte da entrada daquel pardiñeiro e, mentres varias lousas do teito lle caían na testa, viuse debruçada entre decenas de res tras vermellas de chourizos enfundados en tripa graxenta e pendurados sobre o fogo que afogaba no chan. Instintivamente, ergueuse e inclinouse para atrás, mentres, de súpeto, viuse cunhas restras de chourizos cal colar arredor do pescozo e con outras serpeando onduladas entre as súas patas abertas (Rodríguez Fer, 2010, p. 53).

Em um gesto de desejo voraz que transborda os limites da fome, a narrativa se converte em um ritual de possessão e autodevoração. Nesse momento, o erotismo atinge seu ponto extremo, não mais dirigido ao outro, mas a uma fusão simbólica com a própria matéria do desejo. A carne dos enchidos, as visões de penetração, os fios de chouriços entre as patas abertas, tudo se confunde numa cena de vertigem e desespero. Como escreveu Bataille (1987, p. 14): “Toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado”. É isso que a cena exprime: uma busca frenética por fundir-se ao desejo, mesmo que isso implique o próprio fim. A urso, embriagada pelo prazer e pela memória dos corpos, devora não apenas a carne, mas toda a paixão que ainda existia no mundo, como quem se devora para não desaparecer. Nessa cena final, o erotismo torna-se um gesto último de afirmação diante da morte, um gesto desesperado, sim, mas ainda vital, uma resistência que se consome, mas que se recusa ao silêncio.

Como última encarnação do erotismo na obra, “A urso que chove” encerra o percurso dos contos com uma imagem radical de desejo em estado bruto, sem mediações, sem freios, sem domesticação. A urso é apresentada como figura liminar, oscilando entre o humano e o animal, entre o mítico e o histórico, entre o sagrado e o profano. Sua trajetória expõe com força a dimensão trágica do erotismo pensada por Bataille como um impulso que exige o sacrifício, que arrasta o sujeito à beira da dissolução, que se completa na vertigem da morte. A perseguição sofrida, o apagamento de sua linhagem, a tentativa de ridicularização e controle de sua sexualidade revelam como o desejo feminino, quando livre e potente, é lido como ameaça e, por isso, punido.

Ainda assim, sua persistência, mesmo que na forma de pegadas, rastros ou lendas, sugere que o erotismo verdadeiro, aquele que confronta o interdito e transborda os limites da linguagem, não pode ser completamente extinto. Ele continua a chover sobre as montanhas, a

fertilizar os vales, a habitar a memória coletiva como força que une prazer e perda, gozo e fim, carne e ausência. Nesse sentido, o conto encerra a coletânea reafirmando a ideia de que o erotismo, mais do que um tema, é uma experiência de intensidade, uma maneira de existir contra o apagamento.

Ao longo deste capítulo, foram analisados quatro contos que revelam, com intensidade poética e simbólica, a maneira como Rodríguez Fer constrói uma poética do erotismo profundamente enraizada na carne, na memória e na transgressão. Desde “A muller loba” até “A osa que chove”, o que se observa é uma narrativa que não teme mergulhar nas zonas de sombra do desejo humano, explorando suas interfaces com o instinto, a violência e, sobretudo, com a morte. O erotismo, aqui, não se limita ao gozo sensorial, ele é convocado como força vital que perturba a ordem, reinventa os sentidos e afirma a vida mesmo diante de sua finitude.

As personagens femininas que habitam esses contos são corpos em trânsito, seres liminares que atravessam espaços físicos e simbólicos, sempre em confronto com os limites impostos. Cada uma à sua maneira: a loba, a raposa, a fera, a urso reencena o drama do desejo em um mundo que tenta reduzi-las ao silêncio, à monstruosidade ou ao exílio. No entanto, o que se impõe é a persistência do erotismo como forma de resistência, uma linguagem que escapa às convenções e que, ao ser vivida, também provoca uma reconfiguração dos próprios códigos culturais. Assim, o corpo feminino, longe de ser apenas objeto de desejo, torna-se sujeito ativo, criador de novas possibilidades de existência.

Concluir esta leitura é, portanto, reconhecer que a literatura de Rodríguez Fer (2010) opera uma inversão simbólica potente, nela, o erotismo não é reinvenção do mundo. Ao erotizar a linguagem, ele também erotiza o real, desafiando os interditos e lançando luz sobre aquilo que normalmente é ocultado. E é nesse movimento entre o sagrado e o profano, entre a fusão e a perda, entre o êxtase e o luto que sua obra se instala, criando um espaço onde vida e morte não são opostas, mas pulsações de um mesmo desejo por intensidade, por liberdade, por sentido.

CONCLUSÃO

Esta dissertação partiu da necessidade de analisar a abordagem do erotismo na literatura como uma estrutura simbólica capaz de revelar aspectos profundos da subjetividade, da memória e da condição humana e o confirmou como operador de forma e categoria crítica: um princípio que reorganiza linguagem, corpo e mundo, convertendo o desejo em conhecimento e crítica cultural.

Escolher Rodríguez Fer não foi um gesto fortuito, pois em seus textos, o erotismo não é apenas temático, mas linguagem que resiste, memória que se inscreve no corpo e gesto poético que atravessa a existência, como observa Valladares: “Convém assinalar que esta paixão pelo erótico e vital do poeta tem estado íntima e radicalmente unida a um compromisso integrador pela liberdade, a justiça e a paz no mundo” (Valladares, 2024, p. 297). Essa articulação entre erotismo e engajamento revela o modo como Rodríguez Fer entende o desejo, não como simples impulso, mas como força que transforma, que se opõe à opressão e que afirma a vida em sua plenitude.

Os contos analisados mobilizam um léxico sensorial, uma sintaxe rítmica e um desenho de cenas em que o desejo desorganiza a norma, expõe dispositivos de poder e reabre passagens para o sagrado. Em Rodríguez Fer, o erotismo não ilustra a experiência: ele a fabrica na linguagem, dobrando o tempo (memória), o espaço (rito) e o corpo (figuras de animalidade) para produzir conhecimento. Regueiro aponta que Rodríguez Fer rompe com as convenções tradicionais da literatura galega ao tratar o erotismo de maneira libertária e radicalmente vitalista. Para a autora, sua escrita sensorial e simbólica faz do erotismo um princípio ativo da criação literária, uma força que reinventa os sentidos e desafia as estruturas repressoras: “Fer foi sen dúbida un pioneiro no tratamento libertario do erotismo na literatura galega, terreo onde se inscriben a maior parte das súas obras poéticas” (Regueiro, 2023, p. 92). Essa potência formal, somada ao atravessamento entre mito, história e vida urbana, ofereceu o terreno ideal para testar a análise desta dissertação: erotizar é reconfigurar modos de ver e de existir.

A obra de Rodríguez Fer tensiona simultaneamente quatro eixos que raramente aparecem juntos com tal nitidez: (1) a animalidade como contra dispositivo da domesticidade moderna, devolvendo ao corpo seu horizonte cósmico; (2) o feminino como sujeito de desejo e de linguagem, não objeto de contemplação, capaz de negociar, recusar e instaurar formas de liberdade; (3) a memória como montagem erótica do vivido, em que lembrar

é compor, e compor é produzir sentido; (4) o excesso como princípio estético que encena o atrito entre interdito e transgressão, abrindo zonas liminares onde vida e morte se tocam. Seus contos, ao fazerem o erotismo operar na própria forma, pelas enumerações, variações seriadas, parataxes e imagens táteis, fornecem provas literárias de que o desejo é também método e crítica.

As análises mostraram que o erotismo, nos quatro contos selecionados, se articula com amor, memória, violência e morte. Em cada um, ele reconfigura o que o texto pode dizer e o que o corpo pode fazer. No amor, o erotismo desloca a gramática da posse para a do reconhecimento e do pacto, a cena afetiva só se sustenta onde há negociação de ritmo e de limite, e a linguagem do conto encena esse contrato (pausas, silêncios, retornos) como condições de liberdade; Na memória, o erotismo age como montagem, rememorar não é recuperar o passado tal qual, mas recompor imagens com desejo, uma operação de forma (figuras, elipses, repetições) que transforma lembrança em criação; Com a violência, o erotismo aparece como campo de conflito entre olhar, poder e corpo, quando a norma tenta congelar relações de força em dominação, o texto responde com séries, variações e desmontagens que expõem a lógica da captura e a desestabilizam o ser; Com a morte, por fim, o erotismo encontra seu clímax simbólico, o excesso vital roça a finitude e a converte em rito, fazendo do fim um dispositivo de continuidade (mito, linhagem, memória coletiva).

Para Culler (1999, p. 36): “Literatura é linguagem na qual os diversos elementos e componentes do texto entrem numa relação complexa”. No seu ponto de vista, uma obra literária é o produto de convenções feitas para atrair certo tipo de atenção. No caso desta análise, os quatro contos selecionados servem para demonstrar como Rodríguez Fer consegue entrelaçar o erotismo com a linguagem e o corpo. Dessa maneira, o percurso teórico que sustenta esta dissertação modela um modo de ler em que o erotismo aparece como operação de linguagem.

Quando a literatura erotiza, ela inventa (no sentido de pôr no mundo formas de experiências), ritualiza (suspende a utilidade e redistribui o tempo-espço do que é vivido) e excede (transborda o limite do útil). Esse enquadramento teórico demonstrou convergências decisivas entre Octávio Paz, Georges Bataille, Paul Ricoeur, Michel Foucault, Roland Barthes, Aleida Assmann e Maurice Halbwachs, em como suas matrizes são performadas por Rodríguez Fer, que coloca em cena a invenção, o rito e o excesso.

Em “A muller loba”, a análise feita demonstra como o erotismo opera como invenção de linguagem e rito. Em muitas cenas, o impulso é coreografado transfigurando seu sentido. A descida à caverna forrada de peles e a entrega do cairo pela avó a Ruth são exemplos de

iniciação que separam Ruth de um espaço profano e a coloca em um espaço sagrado. Isso pode ser explicado a partir dos conceitos de Eliade que traz a essa análise o conceito de hierofania, onde utilidade e espaço são reconfigurados e se tornam formas sagradas. Quando Rodríguez Fer utiliza a pele, o tato e o calor, o desejo passa a ser visto como uma experiência ritual que transforma modo de viver da protagonista.

A linguagem do conto acompanha a trajetória de Ruth como um ritual de passagem. Verbos de condução e penetração, cadências longas e a própria animalidade convertem a fisiologia feminina em poesia, o corpo torna-se expressão e essa expressão vira um corpo que deseja, isso é Octávio Paz em sua essência.

Nas relações amorosas de Ruth, a imaginação organiza o impulso em figuras e cenas, a espera, a mesa, as mordidas consensuais, o jogo da exclusividade e da recusa, mostra como o amor não é posse e só acontece quando as duas partes estão de acordo. Quando a exclusividade explicada por Paz desliza para a dominação, há uma reescrita de limite. A recusa ao casamento e o rompimento trágico com o açougueiro remete o que Foucault diz sobre a atitude do indivíduo sobre si mesmo, que o erotismo e o desejo fazem parte da liberdade e das escolhas feitas. Rodríguez Fer, neste conto rearranja tempo, corpo e mundo numa passagem ritualística que transgride interditos, mas que não se deixa capturar por eles.

Bataille é importante nesta análise por mostrar que o erotismo sendo um movimento próprio indivíduo, pode influenciar na maneira de encarar normas e convenções sociais. Ao negar o pedido de casamento do seu primeiro amante e depois se envolver com um homem casado, não faziam Ruth se sentir culpada, mas uma mulher livre que escolhe como e como deve viver, sem se preocupar com interditos ou transgressões.

O que a análise mostra é que Rodríguez Fer, através de “A muller loba”, instaura uma nova maneira de encarar o amor e o erotismo. Ruth, uma mulher livre e bem decidida trilha seu caminho de maneira quase ritualística, onde o desejo é moldado através de sua liberdade e que convenções sociais, interditos ou transgressões não moldam o seu caminho.

Em “A raposa boreal” a análise feita demonstrou que o erotismo aparece como princípio de composição. Quando Hans fala da receita do pão bretão, convertendo uma lembrança em ritual. Assim como Paz diz que a imaginação move o ato erótico, Ricoeur diz que ela move a lembrança. No conto essas duas formas de uso da imaginação estão presentes, pois a narrativa ritualiza a carne através de gestos, misturando elementos culinários com elementos eróticos como o fermento acariciado, a água retirada da boca, a manteiga dos lábios, fazendo com que Rodríguez Fer instaure um novo tempo, um tempo de espera. Toda cena em si é o que Barthes

chamaria a figura da espera, o repouso da massa funciona como um rito de desejo e a própria cena amorosa, o corpo se decompõem em partes formando um jogo metonímico que erotiza a linguagem.

No palco do Chez Maud, a performance do barril desloca a obscenidade para a chave do rito público, como se o desejo, para existir, precisasse ter a sua própria maneira profana. O erotismo no conto cria forma, pauta ritmo e institui um modo de mundo. Esse ato público também pode ser explicado por Barthes como a cena em que a obscenidade muda de código e vira espetáculo. Rodríguez Fer traz a intensidade do desejo como dimensão temporal em que o erotismo se compreende melhor pelo prisma da memória.

O conto opera na montagem que Ricoeur compreende como: lembrar é reconfigurar, onde o passado não volta como foi, mas como é remontado. Há nele cortes, retornos e reencenações que tecem a presença do ausente que sustenta a trajetória de Marie – Loup/Brigitte Rimbaud. Halbwachs e Assmann também têm sua importância nesta análise porque situam a memória coletiva. A igreja de Saint-Julien-le-Pauvre que faz fronteira com o cabaré funciona como um lugar de recordação em que o sagrado e profano reativam arquivos sociais. Olhando por esse aspecto, com a análise pode-se ver o espaço como dispositivo de recordação e desejo.

A enumeração sensorial, os encadeamentos e as dobras sintáticas presentes no conto, mostram pequenas cenas de ardor onde Rodríguez Fer produz erotismo. “A raposa boreal” é um conto onde o erotismo vive do atrito entre interdito e transgressão. Ele encena esse atrito ao suspender o útil e transpor códigos que vão do íntimo com Hans à cena no palco do Chez Maud, do recato a festa. Por isso a narrativa roça o sagrado, pois, segundo Eliade, toda a suspensão da utilidade e reconfiguração do tempo e do espaço pode insinuar uma hierofania. A passagem do calvário para a alquimia, do convento à comuna, do lar à lua, dramatiza o rito de transmutação em que o sagrado migra do templo para o corpo em performance.

A mudança de nome de Marie-Loup para Brigitti Rimbaud não foi um gesto feito ao acaso por Rodríguez Fer, na mitologia celta, Bringit é uma deusa solar associada ao fogo, a fertilidade e a inspiração, evidenciando que a troca de nome demonstra a potência que Marie-Loup se tornou. A moldura social constante no conto, se entrelaça com a biografia da protagonista e com a topografia urbana de Paris que estava em transformação também, resultando numa poética em que memória e corpo, sagrado e profano, forma e excesso se articulam para fazer do erotismo uma técnica de narrar e de existir.

Quanto ao conto “A fera frágil”, através da análise realizada pode-se observar que o erotismo é constituído como um dispositivo de desorganização que atravessa tempo, espaço e

gera violência. Pela narrativa se passar em um museu, vitaliza a forma e desarma o saber e o poder logo no seu início. Rodríguez Fer em sua escrita reinventa sentidos. Novo (1996) diz que o erotismo em sua obra é inseparável da sua vida e de sua relação com a arte. No conto isso é marcado pelo narrador, um quadro de Gertrude Stein, que marca a ligação do autor com a arte. A narrativa encena uma série de encontros que servem para exemplificar como o erotismo pode romper com a ordem e causar a perda de sentido, competência e organização do indivíduo.

A imaginação é o ponto chave neste conto, pois ritualiza cada encontro com Rasa e coloca em xeque como o desejo e o erotismo podem desorganizar os sentidos e causar violência. O primeiro encontro é com o egiptólogo Von Bauer, aqui a relação entre o erotismo e a violência se dá pela exclusão, revelando a violência inaugural em que o erotismo realiza a passagem do interdito à transgressão. Von Bauer perde o controle de si e seu olhar técnico muda para uma carícia devocional, desnudando o dispositivo de normalização entre poder e saber, algo explicado por Foucault.

Encarnando um guardião de fronteiras entre lugar e corpo, Von Bauer acaba se desestabilizando e transforma sua admiração em obsessão, instaurando a primeira cena de violência, não a física, mas a que Bataille explica como sendo a perda de si, como um colapso do controle, o levando a ruína.

Com Pineti, o restaurador italiano, o encontro com Rasa mostrou como o erotismo pode se fazer ver a violência história. Ele que restaura a história através dos quadros entra em delírio ao se deparar com Rasa e então começa a ver as molduras se abrindo, as imagens saindo dos quadros. Na pintura “O rapto das sabinas” de Poussin, sua favorita, ele vê raptos, violações, genocídios. Rodríguez Fer cria em sua narrativa um ritmo que liga o erotismo a história da força, como se ali estivesse uma ferida aberta, as pinturas não representam, reencenam, mostrando como o erotismo pode ser um dispositivo de representação.

Em Leloq, o comerciante, o erotismo representa a perda e a ruína. Expõe a violência do consumo como vontade de apropriação do outro. Ele tenta enquadrar Rasa em etiquetas de prestígio, mas só recebe de volta uma indiferença que funciona como interdito. Dessa maneira, a lógica mercantil implode e revela o erotismo que Bataille explica como a excitação que depende da perda para acontecer. No conto isso aparece através da perda de status e de modo de vida.

Kuroguch, o turista, representa o erotismo como forma de registro. Em seu encontro com Rasa, através de sua câmera fotográfica, tenta capturar e possuir o corpo de Rasa, operando

como dispositivo que fabrica o seu objeto de desejo. A imagem vira regime de posse, provando que a técnica também erotiza ao dominar e o erotismo degrada-se em violência do olhar.

Com Look, o gerente do museu, seu encontro com Rasa representa o erotismo como forma de potência e pode ser explicado por Bataille quando diz sobre a perda voluntária de si. O gerente, ao se deparar com Rasa, deseja despir-se de sua função e tornar-se superfície. Isso pode ser explicado a partir da hierofania de Eliade, em que a sala expositiva em que ocorre o encontro é transfigurada como um lugar de passagem, formando uma crítica sobre o poder burocrático, pois para administrar o seu desejo, o indivíduo deve renunciar a si, numa perda voluntária de suas funções, Look representa isso, a perda do controle do eu no erotismo.

No último encontro de Rasa no conto, Raul, o vigilante do museu é quem representa a violência constitutiva do desejo de posse, o assédio. A análise demonstra através do que Foucault diz sobre a microfísica do poder em que corpos vigiados são alvos disponíveis demonstrando a violência estrutural, aquela que precede o ato e o desejo e pode ser vista como posse que reduz o outro a objeto, revelando a continuidade entre o erotismo e a dominação.

Dessa forma, a análise deste conto demonstra como Rodríguez Fer organiza a narrativa em um experimento em série: ciência, arte, comércio, tecnologia, gestão e vigilância para testar como cada dispositivo de poder reage a presença de Rasa, uma força transgressora que desarma e desnuda esses poderes. A análise mostra como o erotismo funciona nas formas de poder, desarmando, expondo suas violências de base que são a exclusão, a apropriação, a mercantilização, a captura, o controle e o assédio. O erotismo neste conto aparece de forma crítica para demonstrar como o excesso fere normas de poder e converte em experiências de ruína e, ao mesmo tempo, é forma de linguagem em que a própria escrita assume um gesto transgressor que desarma quem deseja.

A leitura de “A osa que chove” confirma que, no sistema poético de Rodríguez Fer, o erotismo se organiza como força de mundo, excedente vital que, ao tocar seus próprios limites, se consoma na morte. A descida da ursa sob chuva, trovões e orquestrações do relevo funda, desde as primeiras linhas, um tempo cerimonial. A natureza atua como sujeito litúrgico que sagra e ameaça, uma autêntica hierofania aos olhos de Eliade. Nesse plano, a sexualidade é invenção, que segundo Paz é sexualidade transfigurada em que a carne se ritualiza e a linguagem se torna carne. O rito natural erotiza o mundo e suspende a utilidade, redistribuindo espaço-tempo.

Essa liturgia do excesso encontra seu contracampo na máquina social do interdito. À medida que a ursa encarna um prazer inassimilável em cópulas incessantes, “orgasmos como

divinos”, adesão à chuva, o texto desloca a cena do íntimo para o cósmico e, daí, para o político. A comunidade reage com o velho teatro do sacrilégio, demoniza a urso a chamando de mostro e reescreve a violência sofrida, o estupro, como prova retroativa de culpa e, finalmente, autoriza a caça. Para Bataille, trata-se da curva previsível do erotismo: do interdito à transgressão, desta ao sacrifício porque o excesso vital, quando não pode ser domesticado, é convertido em objeto de expiação. A morte é o clímax sombrio do erotismo, o ponto em que o desejo revela o fundamento violento da comunidade.

O conto radicaliza a crítica quando desloca a violência do abate para o disciplinamento dos descendentes. O léxico de amarras, focinheiras e boçais, artesanato do controle que transforma natureza em ferramenta de repressão ilumina a pedagogia do poder sobre corpos e prazeres, não basta matar, é preciso exibir, ridicularizar, treinar. O erotismo, aqui, sofre uma morte simbólica e sobrevive como resto administrado, lembrança de um gozo interdito, espetáculo humilhante de uma potência outrora soberana.

Contra esse apagamento, a narrativa aciona a memória. A urso retorna como totem, “matriz de matrizes”, rastro que persiste em chuvas e linhagens. O que se perde no indivíduo se converte em continuidade coletiva, o mito recompõe a energia do erotismo como memória operante. A figura espectral da urso, presença que insiste mesmo após o sacrifício, afirma que o desejo reprimido não se extingue, metamorfoseia-se.

No plano formal, o conto dramatiza o próprio excesso, enumerações, repetições, hipérboles, hipérbatos e uma cadência de enxurrada fazem o ritmo dizer o que o enredo encena. Com Barthes isso pode ser explicado como os fragmentos figurais do desejo: espera, acúmulo, refrão que se organizam numa micropolítica do sensível que antecipa a explosão.

O ápice do sacrifício, a cena do fumeiro, cordões de chouriços que serpenteiam pelo corpo, condensa a equação do capítulo. A autodevoração figurada, a destruição da estrutura do ser fechado faz do fim um gesto de afirmação desesperada, ainda que consumido, o desejo não abdica de sua soberania. A cena final não recua ao moralismo; entrega o erotismo à sua verdade trágica, a intensidade como destino.

Por fim, “A osa que chove” devolve ao horizonte teórico a sua eficácia textual. Com Paz, vê-se a sexualidade transfigurada em rito que dá forma e sentido; com Bataille, o circuito interdito-transgressão-sacrifício que liga erotismo e morte; com Eliade, o estatuto do natural como cerimônia do sagrado; com Foucault, a gramática do disciplinamento que transforma excesso em utilidade e festa em adestramento; com Ricoeur, Halbwachs e Assmann, a passagem do indivíduo ao arquivo coletivo, onde o mito salva o que a comunidade quis silenciar. O conto

demonstra, assim, que o erotismo, em Rodríguez Fer é método de conhecimento e política do corpo. Ao erotizar a linguagem, a narrativa erotiza o real, revelando que, onde a cultura tenta cortar, o desejo insiste e, onde o desejo se consuma, nasce o mito.

A opção de Rodríguez Fer por figuras femininas, quase sempre em limiares de animalidade, mito e feitiçaria, opera como matriz estética e crítica de sua poética do erotismo. Em “A muller loba”, a entrada na cova forrada de peles e o presente ritual do cairo inscrevem o desejo no vocabulário da passagem, a protagonista ativa um aprendizado do corpo que converte impulso em rito, instaurando o erotismo como forma. Nesse arranjo, a mulher fabrica uma linguagem que reordena espaço-tempo e sensorialidade, performando o que Paz nomeia sexualidade transfigurada: a imaginação como liturgia da carne.

Em “A raposa boreal”, a protagonista desloca o erotismo para o território da invenção, a “receita erótica” transforma corpo em cozinha e cozinha em corpo, encenando uma liturgia profana em que repetição, pausa e montagem espacial, do cabaré à igreja, ritualizam o prazer. O feminino, aqui é o operador de uma sintaxe que suspende a utilidade e reconfigura a experiência, confirmando que erotizar, na obra, é criar um mundo dito por imagens táteis, gustativas e rítmicas que desautomatizam o olhar.

Em “A fera frágil”, Rasa encarna a prova de realidade do erotismo contra aparelhos de saber e controle, o museu, o restauro, a mercadoria, o turismo, a vigilância. Cada encontro masculino torna-se um ensaio falho de captura e cada falha desvela a assimetria entre um olhar que pretende fixar e um corpo que excede. O feminino é aqui o limite do poder, por ele passam a crítica do olhar disciplinar, o curto-circuito entre interdito e transgressão e a performatividade de uma linguagem que torna visível a micropolítica do desejo, sempre pela montagem minuciosa de cenas, ritmos e léxicos.

Em “A osa que chove”, a figura híbrida mulher-ursa leva ao extremo a equação erotismo e morte, a fêmea como força elementar erotiza e devora, fecunda e arruína, sob o signo de uma natureza que é corpo e consciência. A perseguição e o linchamento simbólico do desejo feminino, lido como ameaça justamente por não se dobrar, revelam que a violência não é exterior ao erotismo, mas seu ponto de combustão quando o excesso toca o sagrado e encena a queda. Ainda assim, a narrativa preserva a persistência do desejo como rastro, mito e memória coletiva, indicando que a tentativa de domesticação patriarcal fracassa no plano simbólico.

Tomadas em conjunto, as quatro narrativas mostram que a escolha de mulheres é uma estratégia formal que coloca o erotismo onde a linguagem se inventa e o poder se expõe. A protagonista feminina, ora loba, ora raposa, ora fera, ora ursa, instala uma política da carne em

que se roçam invenção, interdito/transgressão, rito e hierofania, disciplina e usos de si e memória refigurada. Nessa engrenagem, o corpo feminino é sujeito de cena e de sintaxe, ele refrata o olhar masculino, desmonta protocolos de saber, contamina o museu, a cozinha, a paisagem. Erotizar, em Rodríguez Fer, é dar forma ao excesso e o feminino é o lugar privilegiado desse gesto, porque nele a linguagem pode ainda “ser pele”, “ser chuva”, “ser mel”, e fazer do desejo um conhecimento crítico do mundo.

À luz do percurso analítico, impõe-se reconhecer que o erotismo, em Rodríguez Fer, opera como força de poder e como estética da existência. No primeiro vetor, o erotismo desnuda aparelhos de normatização do corpo e do olhar, o saber arqueológico que pretende manter distância, o restauro que promete neutralidade, o comércio que converte desejo em etiqueta, o turismo que transforma presença em imagem, a vigilância que regula trajetos. Em cada um desses regimes, o encontro com a protagonista feminina produz uma reversão do vetor: o cientista abandona a frieza do catálogo e tatua desejo na pedra; o restaurador é tomado por variações e raptos que excedem a moldura; o comerciante desfaz-se do capital simbólico e material; o turista técnico faz da câmera um prolongamento compulsivo da pulsão; o gerente se vê despido de função, convertido em tela exposta. O que se revela, portanto, é que o erotismo não é objeto a capturar, mas prática relacional que desarma a dominação e recoloca os corpos no campo de forças onde os poderes são reversíveis e instáveis.

No segundo vetor, o erotismo configura uma estética da existência em que a vida é tratada como obra que se compõe por técnicas de si, ritos de passagem, renomeações, recusas, liturgias profanas, cozinhas alegóricas, performances de chuva. Nessa chave, a teoria de Paz mostra-se decisiva: a sexualidade transfigurada não é um acréscimo lírico ao impulso, mas o próprio modo de dar forma ao vivido; é a imaginação que ritualiza o corpo e converte a cena erótica em cerimônia de linguagem. Em “A muller loba”, a recusa da exclusividade amorosa compõe um código em que liberdade não é consigna, mas ritmo. Em “A raposa boreal”, a receita faz da cozinha um script de desejo (amassar, repousar, dobrar) e o número do barril transforma obscenidade em rito público, graças ao jogo de repetições e à montagem espacial entre cabaré e igreja. Em “A fera fráxil”, o museu, espaço de conservação, torna-se laboratório de excesso onde o erotismo implode o olhar disciplinar, revela a trama entre interdito e transgressão e expõe como os dispositivos do saber e do poder falham diante do corpo que inventa. Em “A osa que chove”, erotismo e morte se co-implicam: a fêmea elementar fecunda e arruína, convoca perseguição e mito, atualizando o parentesco entre transgressão e sagrado.

Nesse entrelaçamento, a contribuição de Bataille ilumina o vínculo entre interdito, transgressão e excesso em que a linguagem empurra a experiência ao limite, o erotismo toca o sagrado e arrisca a forma de vida. Eliade permite ler as hierofanias que rebatizam o espaço profano: a cova, o barril, o templo, o jardim, a chuva, como passagens rituais em que a utilidade suspensa abre outros regimes de tempo. Barthes ajuda a flagrar as figuras que compõem a micropolítica do desejo, espera, dobra, nomeação, recusa e a perceber que o corpo ama por cenas; é a sintaxe que instala o ardor. Foucault amarra as duas frentes, se o poder não é coisa, mas relação, e se a ética pode ser entendida como estética da existência, então o erotismo aqui descrito é simultaneamente contrapoder (porque reverte capturas) e forma de vida (porque elabora usos de si por meio da linguagem, do rito e da escolha).

Assim, o que essa dissertação evidencia é que, em Rodríguez Fer, o erotismo é verbo de alta voltagem crítica, ele desmonta dispositivos, redistribui tempos e espaços, inventa modos de estar no mundo. Ao final, mostra um princípio formal e ético, o erotismo como poder que expõe a fragilidade do controle e como estética da existência que transforma a experiência, corpo, memória, paisagem em obra em curso. É nesse duplo movimento que as protagonistas femininas, híbridas e liminares, devolvem à literatura sua vocação maior, criar condições de vida onde antes havia apenas norma, catálogo e utilidade.

Quando a literatura erotiza, ela inventa, isso é o que diz Paz, demonstrando como o erotismo está ligado à imaginação e nesta pesquisa, isso ficou comprovado através dos contos. Rodríguez Fer construiu uma narrativa onde o corpo e o desejo se tornam dispositivos que criam uma experiência que ultrapassa o impulso natural. Com o olhar de Barthes, foi possível ser visto como o autor fez a montagem de tempo e desejo como a recusa em “A mulher loba”, o ardor em “A Raposa boreal”, o delírio em “A fera frágil” e a ferida em “A osa que chove”. Os contos demonstram como na escrita, a cena erótica exige que o erotismo seja encenado e ele faz isso através de demoras e excessos, o que tornou esta análise mais rica e cheia de significados, pois os contos foram organizados com frases longas, enumerações ondulantes e pausas, convertendo toque em metáfora e metáfora em gesto, levando o leitor a sentir o texto

Essa dimensão invertida observada nos contos ganha espessura quando confrontada com a teoria da memória, de Ricoeur, que diz que lembrar é reconfigurar. Dessa maneira, eles servem para demonstrar como a reprodução do vivido pode ser editado, pois neles são reordenadas as sensações, deslocados os focos, nele os detalhes são iluminados, instaurando um novo tempo, o cerimonial. Na análise observou-se como o erotismo reinventa o passado ao mesmo tempo que projeta formas de vida.

Nos quatro contos, a invenção se deixa observar de modo recorrente, iniciando com “A mulher loba” que se apresenta como uma coreografia entre aproximação e recuo, onde o desejo pauta o ritmo e o poder sobre si e o jogo erótico só avança quando coincide com um regime de autogoverno e cada passo reafirma consentimento e medida. Essa alternância entre aproximação e recuo é o que estrutura o erotismo como invenção. O desejo e a autonomia da protagonista do conto emergem como política da carne que organiza o tempo, regula a distância e reescreve o poder desde o corpo.

Em “A raposa boreal” é possível identificar a poética do gesto. Em muitas cenas há a troca de códigos que se tornam parte de um espaço de cerimônia. No ato de cozinhar, os verbos utilizados como amassar, repousar, dobrar criam essa poética que remete o leitor a sentir a fusão entre corpo e desejo. A obscenidade presente é deslocada para uma liturgia profana em que espaços se tornam cerimônia de desejo. Essa análise demonstra como a invenção move o erotismo ao ponto de dar forma e criar um mundo em que os atos são ressignificados.

“A fera frágil” mostrou que lugares de contemplação como museus podem se transformar em vertigem formal. Rodríguez Fer, desde muito novo se encantou por museus, essa sua paixão se torna palco no conto que é encenado no Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque. Para ele, a vida se mistura com a arte e move sua escrita. A enumeração seriada e o delírio presente nas imagens convertem o olhar em máquina e revelam que a escrita pode produzir o excesso erótico em imagens que fazem o leitor se sentir dentro das cenas. Ao mostrar como o desejo atravessa as fronteiras sociais e morais ele demonstra em sua escrita como dispositivos de poder e controle estão presentes em todas as esferas da sociedade, a obsessão presente na narrativa reativa a violência histórica que estão escondidas nos quadros. Ele transforma o museu, que é um lugar profano de contemplação em excesso, que utiliza o erotismo como sexualidade transfigurada para criticar os poderes que tentam e todas as formas o domesticar.

Em “A osa que chove” a chuva que acompanha o conto instala uma ritualidade natural do erotismo em que ela se torna figura de transbordamento e de vida excedente. As metáforas existentes como a chuva, o mel, os rios, criam um sistema de imagens úmidas que remetem ao leitor a ideia de fluidos eróticos. A natureza passa a ser um lugar de passagem entre a vida e morte, a perseguição e o sacrifício. Toda a cena acontece em meio a natureza, por isso seu papel tão importante como lugar de passagem. Através da análise é possível perceber que Rodríguez Fer reconfigura o vivido em rastro e linhagem, garantindo ao erotismo sua sobrevivência. Portanto, morte e vida, neste conto, batem no mesmo compasso do erotismo, o excesso.

Com tudo que já foi dito, percebe-se que o erotismo opera como rito quando nos contos, ele suspende o útil e reorganiza o tempo e espaço. Quando a ação deixa de servir a um fim pratico e se converte em excesso, a função narrativa é convertida em rito de passagem. Rodríguez Fer, em sua maneira de escrever os contos, desacelera o tempo e as cenas são reconfiguradas, trazendo o erotismo como força que move as narrativas.

Há nos contos, várias passagens que ilustram como o erotismo opera como rito, em “A mulher loba” o rito de passagem pode ser visualizado através da sequência da cova, ali, foi instaurado um tempo de início e reconciliação com a ancestralidade e um voto regime sobre o corpo e o desejo começam; em “A raposa borel” a montagem do espaço da igreja com o cabaré e a conversão da urina em chuva simbólica, demonstram como o autor utiliza suas palavras para ritualizar a carne e o que era obsceno passa a ser visto como ritual; “A fera fraxil” é o conto em que mais fica evidente a forma como o erotismo é transformado em rito de passagem. O gesto de acariciar as colunas e a proliferação alucinatórias deslocam a arte do uso para a experiencia. Isso ocorre porque, o museu que em seu sentido é um lugar de conservação e contemplação passa a ser um espaço sagrado onde ritos acontecem; em “A osa que chove” que começa com a descida da ursa na chuva, fabrica um tempo ritual onde a natureza se torna um lugar de passagem e sua morte funciona como um sacrifício que sela a ambivalência entre sagrado e profano. A repetição da chuva ao longo da narrativa soa como um refrão que dá cadência ao conto e a violência instaurada com a morte vira a passagem em que o excesso é convertido em sagrado. Dessa maneira, essa pesquisa observou como Rodríguez Fer traz o erotismo como rito, na forma de linguagem, corpo, desejo e lugar que, ao se excederem, se tornam sagrado.

Do ponto de vista da escrita, os quatro contos demonstraram como a memória é movida pela imaginação assim como o erotismo também. A técnica formal utilizada traz a narrativa retardos sintáticos, enumerações ondulantes, focalizações que aderem a respiração e abrem distanciamento mítico e arquitetura de espaços-limite, que compõem a edição e fazem o arquivo pulsar. A memória erótica é performada de maneira que monta o arquivo ancestral, histórico e mítico para produzir nos contos a presença corporal.

Rodríguez Fer, através da a memória inventa modos de sentir, ritualiza o tempo e excede o útil. Isso só é possível porque sua obra funda sua força de conhecimento e vida. Apesar da memória ter sido analisada com mais afinco no conto “A raposa boreal” é possível notar sua operação nos outros contos. Em “A muller loba” é possível perceber que a memória erótica funciona como herança encarnada. O autor utiliza a ancestralidade da protagonista como potência que é transmitida de vó para neta e faz dela uma presença atuante no conto; em “A

fera fraxil” ele usa o museu que é símbolo de arquivo e conservação para demonstrar que o passado histórico vem com uma carga de violência contra a mulher e o erotismo converte o arquivo em acontecimento e a presença em crítica do próprio sistema arquivista demonstrando como o homem deseja domesticar o erotismo há muito tempo; em “A osa que chove” a memória assume a escala mística. A natureza se torna uma hierofania, como lugar de manifestação e retorno. É possível ver a insistência em permanecer, pois o arquivo não é documento, mas a linhagem que permanece no conto. A morte não é o fim, mas um rito de passagem e a memória funciona como um ritmo que não permite que o ciclo se encerre ali, mas permaneça através da memória de seus descendentes.

Dessa maneira, o que essa análise observou é que Rodríguez Fer reconfigura a memória, dando a ela densidade estética quando a linguagem assume o trabalho de montagem. Ele faz da forma literária o dispositivo que traz o ontem ao corpo do presente com enquadramentos coletivos, lugares e rituais. Os contos acionam espaços-limites em que o erotismo se faz presente movendo as suas narrativas.

Em seus contos, o corpo feminino sempre aparece como presença ativa, que deseja, que sente, que toca, que transforma. Sua escrita envolve a carne com a imaginação e ternura, transformando o erotismo em experiência de comunhão. A relação que ele trabalha entre corpo, desejo e palavra é tecida ao mesmo tempo com intensidade e delicadeza, numa poética que reconhece o gozo feminino como instância de liberdade e amor.

Sua escrita sensorial e simbólica faz do erotismo o tema ativo de sua criação literária que reinventa os sentidos e desafia as estruturas repressoras, tendo uma dimensão política e utópica que resiste à moralidade imposta e afirma o corpo feminino como espaço de autonomia. Para Regueiro (2023, p. 92): “A valente liberdade temática e a convulsa forza utópica con que tratou o erotismo, ben patente dende o primeiro libro [...] a sensualización da linguaxe que caracteriza a súa obra proceden xeralmente da alquimia natural e subversiva do sexo”. Nesse sentido, as figuras femininas que aparecem nos contos analisados, simbolizam a ação contra o silenciamento, contra a autonomia feminina e contra a normalização do prazer.

A loba, a raposa, a fera e a urso dão rosto a subjetividade de Rodríguez Fer, que ergue o limiar entre o humano e o animal, sagrado e profano, arte e vida, reescrevendo com o corpo uma política de desejo. Não se trata de transformar a mulher em besta, mas de devolver a ela o instinto de si. A animalidade presente nos contos funciona como operador de conhecimento, habilitando uma gramática de pele, hálito, ritmo e silêncio que a linguagem hospeda e faz vibrar.

Segundo Beauvoir (1967, p. 110): “O erotismo da mulher é muito mais complexo e reflete a complexidade da situação feminina”. Os contos capturam essa complexidade, que é a situação histórica e social das mulheres, todas as normas, expectativas, riscos e posições de poder que podem moldar como alguém pode desejar e agir. Levando em consideração esse pensamento, é possível perceber como ele trabalha essa complexidade.

Em “A mulher loba” quando a protagonista é atacada pelo padrasto que ela desejava, escancarará a crítica de Rodríguez Fer sobre como o homem vê o corpo da mulher, confirmando as palavras de Alberoni (1986) que diz que o erotismo para o homem é mais visual. A violência presente na cena vai além do próprio ato do ataque, para a mulher, ser deflorada é uma ruptura abrupta que deve ser realizada como um ritual. A figura da loba no conto, tem um papel importante, pois na mitologia galega a loba simboliza a rebeldia e a força feminina. Na narrativa, ela representa a força em não aceitar as imposições feitas pelos homens que passaram em sua vida e nem pela sociedade. A sua animalidade desarma o automatismo no olhar, afastando a mulher do repertório dócil e domesticado.

Em “A raposa boreal” a raposa representa a transformação e esperteza. Rodríguez Fer, traz no conto a região da Bretanha, lugar onde histórias de mulheres se repetiam num ciclo que parecia nunca encerrar. Ele, através da história da protagonista, cria um novo tempo, reescrevendo como a mulher pode transformar seu destino, representada pela raposa. A figura feminina é encenada para demonstrar os dispositivos de poder que tentam domesticar o instinto feminino. O obsceno se transforma em cerimônia e a força feminina funciona como impulso que faz da mulher dona de si e do próprio corpo. Como a raposa, a mulher se torna força transformadora e sua esperteza é representada com operadores poéticos que fazem do conto uma demonstração do erotismo como um modo de pensar e agir.

Em “A fera frágil” a protagonista é uma ameríndia, que traz consigo a força da mulher frágil e ao mesmo tempo forte e sedutora. Para Alberoni (1986 p. 32) isto é: “A sedução feminina faz funcionar a excitação erótica no homem, provoca nele o desejo, acende-o como se acende uma tocha”. O museu, lugar de conservação da história é o palco em que a fera feminina vai contra os dispositivos de poder, controle e abuso que é imposto a mulher desde sempre na história. Rodríguez Fer consegue demonstrar que obsessão, posse e autoritarismo masculino são maneiras fracassadas de dominar a força feminina e que, a mulher, pode desestabilizar até os mais poderosos dispositivos de controle que tentam conter seus desejos e sua vida. A fera neste conto, representa a força feminina que, mesmo diante de todos os obstáculos impostos pela sociedade, consegue escapar para realizar seus sonhos e desejos de forma plena.

Em “A osa que chove” a urso representa a maternidade com força, coragem e introspecção. Rodríguez Fer, através do conto, mais uma vez mostra a força feminina que luta por seus princípios e deixa aos seus descendentes a herança de que o homem, mesmo com todo o poder a ele instaurado pela sociedade, não tem poder de apagar seu instinto, seu prazer, seu descontrolo e sua dissolução. O conto é construído a partir de um erotismo primordial, livre de interditos em que a urso representa uma ameaça as normas sociais, mostrando como a sociedade tenta domesticar o erotismo feminino, através de julgamento, de violência e até mesmo pela morte. Mas o que o autor deixa claro é que, mesmo com toda a luta da sociedade para domar o erotismo, ele permanece vivo, pulsante e vibrante, como uma mãe que ensina seus filhos a serem como ela era.

Dessa maneira, ao olhar os quatro contos analisados, percebe-se que as escolhas das protagonistas de cada conto refletem num gesto crítico do autor que, ao relacioná-las com animais, mostra o instinto feminino como uma força natural e poderosa que consegue resistir as normas impostas pela sociedade. Ele desenvolve sua escrita numa dimensão política e criativa e em que cada conto traz, de alguma forma, uma maneira de demonstrar como a sociedade tenta domesticar o erotismo feminino, mas que através da força, do poder e da perseverança, a mulher escapa desses dispositivos de controle e consegue ser dona de si, de seu corpo e de seus desejos e que mesmo a sociedade tentando se impor sobre isso, ela sempre terá forças para se reerguer e continuar seu caminho.

Para ele, o poder não é dominação, é a capacidade de conduzir condutas, inclusive a própria. Seus contos criam limites, impõem cadências, negocia visibilidade, modulam a intensidade. Essa direção erótica não se confunde com a apropriação do outro, mas instaura coautoria, consentimento e reciprocidade. Em sua maneira de escrever, o erotismo se torna tecnologia de liberdade, um trabalho ativo de composição de encontro que desativa roteiros de posse, desloca hierarquias e recusa a pedagogia da servidão.

Quando ele converte fome em metáfora, toque em figura, pausa em rito, prova o que Paz diz sobre como o erotismo é sexualidade transfigurada. Nos contos analisados, o desejo não se esgota em descargas, mas produz sentido, se tornando operador poético que cria o mundo e move as narrativas. É possível perceber que nas cenas de excesso, a linguagem encena a perda parcial do eu e a violência não pode ser entendida como agressão física, mas como um colapso de formas estáveis que, ao cederem, permitem ver e sentir de outro modo. Novo (1996, p. 6) diz: “A esta materialidade carnal asocia-se um continuo movimento corporal, circularidade perfecta do xirar harmoniosa que é em última instância unha cosmovisión e unha poética”. Em

Rodríguez Fer, não há separação entre o poeta, o homem e o corpo que deseja. A escrita nasce do vivido, mas também o reinventa. Para ele, o erotismo é poder enquanto capacidade de criar regime de sensibilidade que desautomatiza o olhar e, ao fazê-lo, devolve ao sujeito a autonomia de montar sua própria vida. É também estética de existência porque sua criação não acontece fora da forma, ela é formal, tem ritmo, silêncio, imagem, corte, ética, consentimento e medida. Por isso, nos contos analisados, o erotismo acontece na escrita, instaurado nas cenas, convocando o leitor a sentir sua forma.

Essa investigação consolidou como para Rodríguez Fer o erotismo se entrelaça de forma densa com outras dimensões fundamentais da experiência humana como o amor, a memória, a violência e a morte. O principal aprendizado crítico foi deslocar o foco do assunto erótico para o trabalho formal que o produz. Assim, compreender como ele reorganiza o corpo, a linguagem e o mundo, mostrando em cada conto, como o erotismo opera no modo de sentir, na montagem da memória e como ele reescreve relações de poder.

Metodologicamente, essa pesquisa ofereceu, através dos contos, provas literárias para comprovar como Rodríguez Fer traz o erotismo como estrutura simbólica capaz de revelar aspectos profundos da subjetividade, da memória e da condição humana em que o erotismo pede espera, a frase retardada, a cena se vela, virando excesso e fazendo a linguagem transbordar. Essa análise também refinou a compreensão do vínculo entre o erotismo, poder, violência e morte. Cada conto possui encontros que mostraram como o poder opera nas condutas e como podem ser convertidos, para o uso de si. Com Paz, observou-se como o amor vai além das convenções sociais, que o amor pode ser o próprio e o pela liberdade do próprio corpo; com Bataille leu-se a violência como o colapso de formas estáveis, levando a queda que desarma identidades. É possível notar a mercantilização e a obsessão no olhar e no desejo e simultaneamente, foi identificado cenas de consentimento como prática de liberdade. Outro ganho crítico foi articular erotismo e morte para além do moralismo e do mero escândalo. A morte pode ser vista como um clímax simbólico e rito de passagem nos contos. As narrativas deixaram de ser trágicas por excesso de fatalidade e passaram a ser lidas como histórias de transformação em que experiências-limites entre sagrado e profano se insinuam na forma. No eixo da memória, confirmou-se que o erotismo trabalha por montagem de cenas. Com Ricoeur, Assmann e Halbwaches, na leitura dos contos, evidenciou-se que recordar é reconfigurar. Cenas retornam editadas pelo desejo, lugares tornam-se suporte de memória e o arquivo do passado é ativado como presença sensível.

O aprendizado é compreender que a literatura não representa lembranças, ela as produz de novo, recombina o vivido, imaginado e lembrado, abrindo o olhar do leitor para além do que o erotismo representa.

Em termos de contribuições específicas aos estudos sobre Rodríguez Fer é possível observar em sua escrita um arco que combina tradição mística, crítica de dispositivos, coloniais e patriarcais, em uma poética do corpo que, ao mesmo tempo se compõe e se decompõe, trazendo um novo olhar sobre a força e coragem feminina. Para ele, o erotismo é um gesto de liberdade e o corpo feminino é presença ativa, desejante que move sua escrita num ritmo libertário e revolucionário.

Chega-se ao fim deste percurso com a convicção amadurecida de que em Rodríguez Fer, o erotismo é uma operação que cria mundos, um rito que suspende o útil e um excesso que desarma as medidas de controle impostas pela sociedade e como, a partir disso, ele se articula com o amor, a memória, a violência e a morte. Cada conto analisado trouxe uma personagem feminina que encena essas articulações do erotismo.

Em “A muller loba” o amor exclusivo é recusado, como forma de domínio e a autonomia da protagonista como dona de si, do seu corpo e do seu desejo, se torna o próprio desenho rítmico do conto, mostrando que o amor pode ser o próprio e que o desejo não significa posse ou prisão, mas liberdade.

Em “A raposa boreal”, o erotismo opera como núcleo da memória onde nas cenas eróticas o passado é reeditado e o corpo converte lembrança em artigo sensível em que o toque vira medida de tempo. Nele, os lugares operam como suporte mnemônicos que carregam a memória coletiva e a memória compartilhada é trabalhada como uma coedição identitária. Por isso, o erotismo se torna operador da memória em que o passado volta para agir no presente como forma, rito e excesso.

No conto “A fera fraxil”, o autor usa o erotismo para atravessar os dispositivos de poder e de posse, mostrando que a violência nem sempre se consome no ato, mas muitas vezes é a forma de ver, classificar e conservar. A transgressão nesse conto explode nos corpos e implode nos regimes de visibilidade. A mulher, símbolo de fraqueza e fragilidade, se torna símbolo de desejo e obsessão que pode desestabilizar as esferas sociais e intelectuais mais elevadas.

Em “A osa que chove”, a fusão do erotismo com a morte feita por ele pode ser entendida como a consumação simbólica e rito de passagem entre o profano e o sagrado. O que o conto mostra é que o erotismo não vê a morte como fim, mas como a descontinuidade se abre, por um

instante, à continuidade do comando. O erotismo retorna como presença mística e linhagem, convertendo o corpo extinto em herança ativa do desejo.

É importante destacar que a natureza, por sua vez, não é apenas plano de fundo para os contos, ela organiza, interfere e participa das narrativas. Rodríguez Fer a usa para recuperar a memória mítica e celta que se expõem em suas narrativas. Regueiro (2023, p. 98) sobre isso, diz: “Fer estabeleceu un fértil e profundo dialogo co mundo celta tanto na súa vida como na súa obra”. Suas viagens pela região da Bretanha e sua forma sensível de retratá-la em seus contos, afazem ser um elemento vivo em que o erotismo e sua energia trabalham juntos, trazendo a tradição e simbolizando a força que ela exerce na vida de Rodríguez Fer.

Nesse sentido, cabe registrar que esta conclusão desenvolve a aposta em termos simples e densos em que o erotismo é o próprio operador de sentido que articula amor, memória, violência e morte nos contos analisados de Rodríguez Fer, pois é possível ver o amor como reconhecimento e medida; o vivido é imaginado, lembrado e reconfigurado em cenas que refazem o sentido do desejo, foi possível ver como interditos convocam a violência que deseja domesticar o corpo, o olhar e a fala; a morte nos contos, deixa de ser o oposto da vida e se torna seu clímax simbólico, consagrando o erotismo numa existência em que assume o risco de se reinventar diante dos limites. Dessa, maneira, Rodríguez Fer afirma o erotismo como poder e estética da existência, num exercício crítico de liberdade que fere, forma e volta mais responsável pelo desejo que se tem pela vida que se escolhe ter.

REFERÊNCIAS

- ALBERONI, Francesco. **O erotismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Lisboa: Antígona, 1987.
- BEAUVOIR, Simone de P. **Segundo Sexo, Vol.2: A Experiência Vivida**. Difusão Europeia do Livro, 1967.
- CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 2020.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. **Os paradoxos da memória**. In: _____. **Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana**. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.
- NOVO, Olga. **O lume vital de Claudio Rodríguez Fer: erotismo, conhecimento e utopias**. Santiago de Compostela: Edicións Follas Novas, 2008.
- PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3–15, 1989.
- REGUEIRO, Natalia. **Os mundos de Claudio Rodríguez Fer**. Lugo: Edición do Castro, 2023.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

RODRÍGUEZ FER, Claudio. **Paraísos eróticos**. Compostela: MeuBook, 2010.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da educação**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973.

VALLADARES, Saturnino. **The vital transgression of Claudio Rodríguez Fer**. Global Journal of Human-Social Science: A Arts & Humanities – Psychology, v. 23, issue 7, 2023.

VALLADARES, Saturnino. **Uma aproximação a *Unha tempada no paraíso* de Claudio Rodríguez Fer**. Revista Eletrônica de los Hispanistas de Brasil, Alcalá, v. 15, n. 59, p. 1–10, 2014. Disponível em: <http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/474.pdf>. Acesso em: 20 out. 2024.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura e Metodologia dos Estudos Literários**. Tradução de José Palla e Carmo. São Paulo: Martins Fontes, 2003.