

LAROIÊ!: TENSÃO DISSONANTE E TRANSBORDAMENTOS DO SUJEITO POÉTICO NA LÍRICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

LAROIÊ!: DISSONANT TENSION AND OVERFLOWING OF THE POETIC
SUBJECT IN CONTEMPORARY BRAZILIAN LYRIC

José Rosa dos Santos Júnior¹

RESUMO: O presente estudo objetiva analisar as tensões dissonantes, os efeitos estéticos da anormalidade e os transbordamentos do sujeito lírico no âmbito da poesia brasileira contemporânea. Para tanto, analisaremos poemas, de autores distintos, publicados na Revista Organismo, números 2 e 3, que tratam, principalmente de temáticas relacionadas a motivos poéticos não paradigmáticos. Fundamentam a nossa análise, os pressupostos teóricos cunhados por Collot (2004), Friedrich (1978) e Rosenfeld (2006), Louro (2007), Butler (2017), dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Dissonância; Anormalidade; Sujeito lírico; Poesia Brasileira Contemporânea.

ABSTRACT: The present study aims to analyze the dissonant tensions, the aesthetic effects of the abnormality and the overflowing of the lyrical subject within the scope of contemporary Brazilian poetry. For this purpose, we will analyze poems by different authors, published in Revista Organismo, numbers 2 and 3, which deal mainly with themes related to non-paradigmatic poetic motives. Theoretical assumptions coined by Collot (2004), Friedrich (1978), Rosenfeld (2006), Louro (2007), Butler (2017), among others, are the basis of our analysis.

KEYWORDS: Dissonance; Abnormality; Lyrical subject; Contemporary Brazilian Poetry.

¹Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia – Brasil. Professor do Instituto Federal do Pará – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-6411-4048>. E-mail: juliteratta@gmail.com.

As poesias moderna e contemporânea são marcadas, sobremaneira, pelas urgências que atravessam e interpelam o indivíduo e que modulam, em última instância, o seu modo de ser, de estar e de perceber o mundo. Entendida, não raro, como um agente agressivo de rupturas, as líricas moderna e contemporânea desestabilizam uma série de conceitos e paradigmas sobre os quais a tradição se constituiu e estabeleceu as suas bases.

Entendida, desde a Antiguidade Clássica, como uma potência produtiva e desestabilizadora, a poesia, desde sempre, lutou pela permanência na *polis*, ora se alinhando, ainda que problematicamente, às mais diversas estruturas de poder, ora questionando tais conjunturas e se situando como uma alternativa de construção de poderes-outros, ainda que pela via da clandestinidade, implodindo e rasurando imaginários, subjetividades e visões de mundo.

Hugo Friedrich (1978), ao se referir à lírica europeia do século XX, a entende como enigmática, obscura e de difícil acesso. O teórico defende que a força de expressão da lírica, não é inferior à força de expressão da filosofia, do romance, do teatro, da pintura e da música. No entanto, percebe-se, nas palavras de Friedrich, que essa força de expressão da lírica se forja por meio de uma característica inusual: a obscuridade que fascina, ao mesmo tempo em que desconcerta o leitor. Trata-se, portanto, de uma expressão criativa que, em certa medida, abandona os princípios clássicos de clareza e de objetividade da linguagem e se apoia em valores como a dissonância e a anormalidade.

Friedrich (1978, p. 15-16) assevera que “esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes em geral”. Dessa forma, podemos concluir que a dissonância, forjada no encontro entre a obscuridade que fascina e a pretensa incompreensibilidade da lírica moderna, nos conduz ao domínio do estranho, do não-familiar e do absurdo.

Tudo isso se engendra, a partir da fantasia imperiosa do artista e da dramaticidade agressiva do poe­ta­r moderno que se vale de operações e dispositivos experimentais que se debruçam sobre modalidades e arsenais linguísticos insólitos, eletrizados liricamente, com uma sintaxe desmembrada, reduzida. Não é difícil encontrar, nas produções líricas moderna e contemporânea, curvas de intensidade e de sequências sonoras isentas de significado. Assim, podemos observar uma profusão de poemas, calcados na linguagem corrente, mas sem um objeto comunicável que objetivam criar um efeito dissonante de seduzir e, ao mesmo tempo, de confundir o sujeito leitor.

Diante de tais fenômenos,

[...] arraiga-se no leitor a impressão de uma anormalidade. [...] Quem quer causar estranheza, surpreendendo, tem de valer-se de meios anormais. Certamente a anormalidade é um conceito perigoso; suscita a impressão de que existe uma norma sempiterna. Constatase, porém, que a “anormalidade” de uma época tornou-se norma na seguinte, e deixou-se, portanto, assimilar. [...]. “Anormal” não é um juízo de valor e não significa “degenerado”. [...]. Isso porque uma cognição também é possível com uma poesia que não espera, como primeira coisa, ser compreendida, visto que ela, para concordarmos com Eliot, não encerra um significado “que satisfaça um hábito do leitor” [...]. (FRIEDRICH, 1978, p. 18-19).

Assim, a anormalidade é um efeito da dissonância. E é o leitor quem primeiro sente tal consequência. Como o autor pondera, a anormalidade – resultada de um efeito estético específico – pode variar de acordo com o contexto em que é recebida e o que pode ser visto ou definido como anormal, hoje, amanhã pode não ser. No entanto, é o próprio Friedrich quem alerta para a anormalidade perene da lírica moderna e prova esse juízo por meio de Rimbaud e Mallarmé e conclui que a não assimilabilidade, construto da anormalidade, permaneceu como uma particularidade recorrente dos poetas mais modernos.

Aliada às noções de dissonância e de anormalidade, vemos, nos contextos moderno e contemporâneo, uma reconstrução do conceito de sujeito lírico. Se, para a tradição tratava-se de uma expressão da subjetividade e da constituição de um mundo subjetivo circunscrito e fechado em si mesmo, a modernidade, seus autômatos e seus signos em ininterrupta rotação, instaurarão a noção de um sujeito lírico fora de si, amplamente defendida por Michel Collot (2004). Vejamos:

Colocando o sujeito lírico fora de si, afasto-me de toda uma tradição que, certamente, tem uma de suas origens e maiores expressões na teoria hegeliana do lirismo, concebida, por oposição à poesia épica, como “expressão da subjetividade como tal [...], e não de um objeto exterior”. Segundo Hegel, o poeta lírico constitui “um mundo subjetivo fechado e circunscrito”, “fechado em si mesmo”. “As circunstâncias exteriores” lhe são apenas “um pretexto” “para ele, com seu próprio estado de alma, expressar-se”. Hegel admite, entretanto, que uma tal mediação possa ser útil, até indispensável [...]: assim, nos “povos do Norte”, “a interioridade, concentrada e reunida sobre si mesma, se serve frequentemente dos objetos inteiramente exteriores para fazer compreender que a alma comprimida não pode se expressar”. Além disso, um lirismo sublime como o dos salmistas “supõe um ser fora de si”. Minha hipótese é que uma tal saída de si não é uma simples exceção, mas, pelo menos para a modernidade, a regra. (COLLOT, 2004, p. 165).

Collot nos alerta que pensar o sujeito poético fora de si, por um lado nos afasta da tradição, mas, por outro, nos aproxima dos paradigmas da modernidade literária. O crítico defende que o ideário de um eu poético fechado, circunscrito e ensimesmado nunca foi alcançado totalmente, até mesmo a teoria hegeliana já pressupunha a necessidade do poeta ser afetado por um acontecimento real, como meio de fazer vir à tona, os seus sentimentos ainda não manifestados. A modernidade, desalojando o sujeito lírico da pura interioridade parece o consagrar à errância e à desapareição, nos diz Collot (2004). Na defesa da experiência do sair de si, o autor, amparado em Hegel, continua:

O elemento subjetivo da poesia lírica se sobressai de maneira mais explícita quando um acontecimento real, uma situação real, se oferece ao poeta [...], como se essa circunstância ou esse acontecimento fizesse vir à tona seus sentimentos mais latentes. Esses estados de alma estão tão profundamente escondidos na intimidade do sujeito que, paradoxalmente, não podem se revelar senão se projetando para fora [...]. (COLLOT, 2004, p. 165).

Concordamos com a existência de um sujeito lírico moderno e fora de si, porque atalhado e atravessado pelas mais diversas e múltiplas experiências que o transbordam de si e para fora de si. Tais vivências, financiadoras desses transbordamentos líricos, pertencem, no contexto da contemporaneidade, às mais variadas pautas e ordens do dia: o Outro, o corpo, a sexualidade, o gênero, a raça, os embates políticos. Logo, nesse contexto, o sujeito lírico não se encontra autocentrado em sua interioridade, tampouco se possui, na medida em que é possuído por uma instância ao mesmo tempo a mais íntima de si e radicalmente estrangeira.

Se permitindo a experiência de pertencimento ao Outro – ao tempo, ao mundo ou à linguagem -, o sujeito lírico cessa de pertencer a si, afirma Collot (2004). Dessa forma, o sujeito lírico que se precipita para fora de si, se encontra com um mundo e com uma linguagem desencantados. Michel Collot admite que é somente saindo de si que ele coincide consigo mesmo, não ao modo da identidade, mas ao da ipseidade, que não exclui, mas ao contrário, inclui a alteridade, não para se contemplar no narcisismo do eu, mas para se realizar a si mesmo como um outro.

Trata-se, portanto, de uma reavaliação moderna do sujeito, que não é mais encarado em termos de substância, de interioridade e de identidade, mas em sua relação constitutiva com um exterior que o altera, e que permitiu uma reinterpretação do lirismo e do sujeito, não mais ensimesmado, mas afetado por uma ressonância interior advinda de um espetáculo exterior. Collot nos diz que

“estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí ser projetado em direção ao exterior[...]” (2004, p. 166). E categoriza: “[...]esses dois sentidos da expressão me parecem constitutivos da emoção lírica: o transporte e a deportação que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si” (2004, p. 166). Tais encontros e transbordamentos, plasmados poeticamente, são o mote e a matéria lírica dos textos poéticos analisados a seguir.

Os construtos poéticos que por ora se apresentam para análise, fazem parte da Revista Organismo, números 2 e 3, publicados em 2018. Foram selecionados sete poemas de seis autores distintos. Todos os poetas e a própria Revista figuram no cenário marginal literário, em relação ao grande mercado editorial situado no eixo Rio - São Paulo. Trata-se de uma publicação baiana, com autores baianos, em sua grande maioria, alguns muito conhecidos e outros despontando no círculo literário. A escolha dos poemas levou em consideração as nuances apresentadas nesse estudo: a dissonância e a anormalidade e a figuração de sujeitos líricos fora de si que, no encontro com o Outro e com o mundo, elaboram uma complexa rede conceitual, que bifurca as subjetividades e que se desdobra na palavra poética. Vejamos:

OGÓ

Em pé, duro e preto, imponente ogó,
Exu penetrou as invaginações da cidade, sabia bem o cu do mundo,
Os picos, as bocas, de cima e por baixo das coisas
Que em tuas pernas encruzilhavam,
Ali, as portas se abriam como grandes lábios
Dava tudo de comer que Exu desejava
Assim ele comeu todo o universo!
A pica das galáxias,
Entrou e saiu dos confins por ser sem fins

Exu gozou,
Em noites quentes em que estrelas deitam com as nuvens e escorrem
na terra
seu orvalho
Feito os vai e vem dos carros, pneus que cantam as madrugadas
Como são as putas ao desenhar teus corpos na viela,
E as travestis que dissolvem o homem em seus desejos
Aos gostosos garotos viris que se disseminam
Como é papai e mamãe e o teu sexo dos anjos

Exu observava como voyeur os crespos dos portões e ferrolhos e via os
metais fundidos
O spray que esguichava na cara da parede o clímax da arte proibida
Das janelas curiosas que chupavam até os bagos da vida dos outros
Sabe bem da malícia dos nudes que chegam por engano
Exu geme neon, espalhando o vermelho no preto e no branco
A incandescente satisfação de uma
Rapadinha, demorada, com amor ou por acaso...
É ele que orquestra o tesão dos corpos com seu pau duro na mão!

Laroiê! (RICARDO, 2018a, p. 07).

O poema de Marcelo Ricardo já se apresenta dissonante a partir do título: Ogó. Para os leitores menos ambientados no universo afro-brasileiro, o vocábulo poderia trazer dificuldades de entendimento e de interpretação. O Ogó é um bastão fálico que o orixá Exu carrega e que representa a sexualidade, a fecundação do universo e das forças que o regem. Tais representações podem, em certa medida, ser identificadas como dissonantes e anormais se tensionada com as temáticas e a escolha vocabular de determinada categoria de literatura implicada com os paradigmas canônicos.

No entanto, a escolha de “Ogó” para intitular o poema se faz bastante assertiva, uma vez que o campo semântico sobre o qual a lírica se ergue e se

sustenta, dialoga diretamente com os arranjos que se formam no âmbito do conteúdo. O primeiro verso do poema aponta para essa representação fálica do Ogó: em pé, duro, preto e imponente. Aqui, nos interpela uma imagem bastante interessante que é a da cidade comparada a uma vagina sobre a qual Exu, senhor das ruas, becos, esquinas e encruzilhadas, penetra.

Percebe-se que a cidade, muito além de ser comparada, por vias analógicas, a uma vagina, é tomada como o próprio corpo feminino, possuidor de bocas, de pernas e de portas que se abrem como grandes lábios. O sujeito lírico, que parece sair de si para acompanhar Exu em suas aventuras eróticas, nos diz que essa cidade-vagina-mulher ofereceu comida ao senhor dos caminhos e da comunicação; ele, sendo a pica das galáxias, comeu todo o universo. Comer, aqui, adquire toda a potência interpretativa que o verbo suscita e produz.

A comilança fez com que Exu gozasse nas noites e nas madrugadas. O gozo de Exu, no poema, é compartilhado com outros tipos humanos que habitam, igualmente, a penumbra da noite, das velas e das encruzilhadas: as putas, as travestis e os gostosos garotos viris. Exu como um grande guardião e conhecedor dos espaços da cidade, se posiciona no lugar de um voyeur e observa esse movimento frenético da abertura de portões e ferrolhos que anuncia o vai e vem na madrugada, o trabalho dos pichadores, a presença de olhares gulosos e curiosos nas janelas.

A imagem exusíaca que se constrói no poema é de uma entidade espiritual que conhece a malícia dos nudes que chegam por engano, que entende a satisfação de uma relação sexual “rapidinha, demorada, com amor ou por acaso” porque, é ele quem orchestra o tesão dos corpos com o seu pau duro na mão. Tudo isso, faz com que o poema “Ogó” se transforme numa leitura incômoda, estranha, dissonante – ou não -, porque trata de questões ainda tão caras e pouco propensas à discussão.

Por outro lado, é possível notar a potente rede metafórica que se ergue no âmbito do poema. Nos versos: “[...] Em noites quentes em que estrelas deitam com as nuvens e escorrem na terra seu orvalho[...]”, podemos notar, por meio do universo semântico urdido no poema, que “estrelas”, “nuvens” e “orvalho” apontam, respectivamente, para pênis, vagina e gozo, inclusive por conta do verbo “escorrer”, do verso anterior: “Exu gozou[...]” e do verso posterior: “[...] Feito os vai e vem dos carros[...]”, que simula, imageticamente, o movimento dos corpos durante a relação sexual.

Trata-se, portanto, de metáforas sofisticadas que se constroem no horizonte afetivo do leitor, como podemos notar nos versos: “[...]Exu observava como voyeur os crespos dos portões e ferrolhos e via os metais fundidos [...]”. Para além da leitura marcada pela horizontalidade, mais uma vez, os vocábulos presentes no verso, apontam para o domínio da sexualidade: “portões”, “ferrolhos” e “metais fundidos” assinalam, novamente, os órgãos genitais. Portões, aqui, nos põe em estado de dúvida: ânus ou vagina? Uma vez que se trata de um substantivo masculino e que o eu-lírico já se referiu à vagina como uma “porta”. Se pensarmos literalmente em um portão com ferrolho, lembraremos da cavidade existente no primeiro elemento, onde o ferrolho se encaixará. No poema, essa ação será denominada de “metais fundidos”: ferrolho ereto, dentro e fundido, momentaneamente, à cavidade do portão.

Em “[...]”O spray que esguichava na cara da parede o clímax da arte proibida [...]”, mais uma vez se tece uma densa manipulação metafórica. O spray que esguicha, na cara da parede, o clímax da arte proibida, também pode ser o registro lírico, por meio do acesso voyeurístico, do momento em que os corpos atingem o orgasmo e que ejaculam, no rosto imóvel, o gozo atingido ao participar de uma arte proibida que, para nós, se converte em uma cena pública de sexo, afinal, conforme defende Kenway (1998), com o advento da internet e por meio dela, os sujeitos estabelecem relações amorosas que desprezam dimensões de espaço, de tempo, de gênero, de sexualidade e estabelecem jogos

de identidade múltipla nos quais o anonimato e a troca de identidade são frequentemente utilizados. Nesse mesmo entendimento, Guacira Lopes Louro (2007) defende que a sexualidade não é apenas uma questão pessoal, mas é social e política. o segundo, ao fato de que a sexualidade é "aprendida", ou melhor, é construída, ao longo de toda a vida, de muitos modos, por todos os sujeitos.

O poema termina com o verso "Laroiê", palavra em ioruba, e se trata, no âmbito das religiões de matriz africana, de uma saudação a Exu e significa "Salve o Mensageiro". Conhecido com o Orixá que transita nas encruzilhadas entre o reino dos mortais e dos encantados, levando e trazendo as mensagens, principalmente, por meio do Oráculo Ifá (Jogo de búzios ou de cocos de dendezeiro) e está ligado, de acordo com a cosmogonia iorubana, à sexualidade e à fertilidade masculina, daí a justificativa das representações do Orixá sempre com um objeto fálico nas mãos.

O poema a seguir, além de tratar de um tema doloroso e preocupante, nos apresenta um eu-lírico totalmente descentrado, porque experimentou um escape de sua interioridade para provar do veneno tragado à força por uma menina de 16 anos:

DIGA TRINTA-E-TRÊS

Ontem
33 caralhos
invadiram o corpo
doído e dopado
de uma menina de 16 anos
na cidade maravilhosa.

No Brasil,
a cada 11 minutos,
uma mulher
é violada
- são 9
no tempo
de uma partida de futebol

com acréscimos.

50 mil mulheres
são as que declararam
terem sido violentadas
no espaço
de 12 meses
num beco
num quarto de criança
numa cama de casal
com crucifixo em cima.

Outras
90%
se calam
já que
dos estupradores
6%
em 26 estados
e um distrito federal
são levados a julgamento.

Ontem
33 caralhos
invadiram o corpo
dopado e doído
de uma menina de 16 anos
na cidade maravilhosa.

Hoje
33
é um número doente.
Seria menos triste
se tivessem sido 33 tigres
33 tubarões farejando sangue
33 ratos de esgoto...
Mas eram homens. (AMÂNCIO, 2018b, p.15).

A leitura do poema é, em primeira e em última instância, bastante desconcertante e agressiva, e que resulta num choque no leitor, porque se trata de uma poetização encarnada em um evento factual, ocorrido em maio de 2016, na cidade do Rio de Janeiro. A violência coletiva, que chocou o país, trouxe para a ordem do dia o debate sobre a cultura do estupro que molda nossa subjetividade, o nosso imaginário e que remonta a história fundacional do Brasil.

O poema que em muito se assemelha com um texto jornalístico, ainda traz marcas latentes do gênero épico, conforme definição proposta por Anatol Rosenfeld (2006): inclinação narrativa, verbos no passado, poetização de eventos pretéritos. O sujeito lírico que, comumente, se encontra alojado no presente de sua interioridade, no poema, é levado a percorrer os espaços da memória e da recordação, numa atitude de sair de si em busca de retomar um evento traumático que, por questões de saúde e sanidade, poderia ser esquecido, mas que não pode ser negado.

O eu-lírico utiliza uma série de palavras machucadas para dar conta de um contexto, também, machucado por 33 caralhos que invadiram o corpo dopado de uma menina de 16 anos. O poema nos coloca frente a uma realidade cada vez mais invisibilizada por uma sociedade hipócrita e que se forja em um modelo patriarcal, machista e misógino e que considera o corpo da mulher como uma propriedade particular, descartável e passível de ser invadido e vilipendiado.

Os dados poéticos, calcados em dados empiricamente comprováveis, desvelam e revelam a problemática do estupro no Brasil e se quer desestabilizador desde o título: o imperativo “Diga trinta e três” parece apontar para a necessidade de que não nos esqueçamos do número exato de homens – poderiam ser tigres, tubarões e ratos de esgoto, mas eram homens – que doparam e invadiram o corpo de uma adolescente que, nesse caso aconteceu no Rio de Janeiro, mas que se repete todos os dias nos becos, nos quartos de crianças e nas camas de casal com um crucifixo em cima.

O poema nos toma de assalto pela crueldade da ação denunciada pelo sujeito lírico e nos coloca numa zona de tensão e desconforto por tematizar o que Friedrich (1978) considera como “categorias negativas” da lírica moderna: a angústia, a dramaticidade agressiva, a confusão, o sombrio, o escuro, o domínio da exceção, a dilaceração, os lampejos destrutivos, as imagens

cortantes que resultam no estranhamento e no desmoronamento das “categorias positivas”, a saber: aprazimento, alegria, plenitude harmônica e afetuosa, olhar feliz para com o real.

É importante ressaltar que o poema “Diga trinta e três”, amalgama uma série de recortes, advindos de diversas discursividades, tais como o teor de reportagem jornalística – aqui submetida aos ditames da imaginação criadora e aos climas afetivos instaurados pelo poético -, e instaura uma interlocução com o Modernismo, ao dialogar diretamente com o poema “Pneumotórax” (1930) de Manuel Bandeira, mas também por se aproximar, dada a matéria e o objeto do poema de “ Poema tirado de uma notícia de jornal” (1930). Pneumotórax se apresenta, para nós, como uma espécie de chave da verticalização de possibilidades interpretativas do poema de Angélica Amâncio. Vejamos:

Febre, hemoptise, dispneia e suores noturnos.
A vida inteira que podia ter sido e que não foi.
Tosse, tosse, tosse[...] (BANDEIRA, 1970, p. 107).

Vemos, nos versos citados acima, os efeitos de uma escavação no pulmão esquerdo e de uma infiltração no pulmão direito, de um possível paciente atendido pelo médico eu-lírico, mas poderia ser, facilmente, os efeitos de um corpo-menina “invadido por 33 caralhos” e marcado pelo horizonte de uma “vida inteira que podia ter sido e que não foi”. Talvez o poema de Amâncio aponte para o de Bandeira, não apenas por uma questão de intertextualidade explícita, objetiva, mas de ressonância semântica, de completude das lacunas e dos vazios, como num jogo de enigmas, onde as possíveis respostas – sempre transitórias – aprofundam ainda mais o afetamento que se forja a partir do poema. O poema de Manuel Bandeira, ainda, nos diz:

- [...] – Diga trinta e três.
– Trinta e três . . . trinta e três . . . trinta e três . . .
– Respire [...] (BANDEIRA, 1970, p.107).

O “Respire”, em Bandeira, também serve para o poema de Amâncio. A leitura das imagens engendradas a partir da tematização de um estupro coletivo, só é possível se intercalarmos leitura e respiração. No caso do modernista, o respirar ajuda no diagnóstico do que pode estar por trás de sintomas como tosse, falta de ar, dor no peito ou respiração anormal. Todos esses sintomas, diagnosticados pelo “respire”, parecem apontar para os efeitos advindos da leitura do poema de Angélica Amâncio. É preciso retomar o ar, para que a dor no peito, ou uma possível respiração anormal não impeçam de continuar o itinerário pelos labirintos poéticos da dor.

Se o poema “Diga trinta e três” nos leva ao domínio da dor, do instável, do dissonante, o poema “A rola do meu amado”, da poeta Graça Nascimento, nos oferece um sujeito lírico, numa atmosfera idílica, apaixonado pela corporeidade fálica do seu amante. Vejamos:

A rola do meu amado

Essa rola singular do meu amado
Tão igual e tão diferente das demais
Entra em mim com a sinfonia de alguns ais
Me mostrando o lado santo do pecado

Quando cresce no crescer da minha entrega
E endurece para entrar no paraíso
Abro as portas sem temor e sem juízo
E ao amor nada mais a vida nega

Sedutora e atrevida me domina
Dominada em meu poder que lhe fascina

Entra e sai até me ver cair vencida

No prazer de entregar e possuir

Num só ato a delícia de existir

Ao senti-la me rasgando a vida. (NASCIMENTO, 2018a, p.08).

O poema-soneto de Graça Nascimento aplaina (ou não) os sentimentos suscitados pelo poema de Angélica Amâncio. Isso não quer dizer que estamos diante de um poema que elege como temática um motivo corriqueiro, pelo contrário, trata-se de um construto que, para muitos, pode parecer desconcertante, atrevido, abusado. A beleza e a força do poema residem exatamente em todos esses adjetivos anteriormente citados, porque o eu-lírico, amorosamente, elege a rola do seu amado como objeto de fascínio e de paixão.

O encontro do sujeito lírico com a rola singular do seu amado, tão igual e, ao mesmo tempo, diferente das demais desencadeia na amante uma sinfonia – a sinfonia do amor e lhe mostra o lado santo do pecado. A atmosfera que o poema forja é, a despeito dos que pensam que essa temática não poderia instaurar, de extrema sensibilidade e leveza. A rola do amado que cresce no momento da entrega e se endurece para entrar no paraíso, só o faz porque o eu poemático “abre as portas sem temor e sem juízo”.

Diferente dos “33”, aqui, há uma relação respeitosa, humana, corpórea, viva, pulsante e de troca mútua, afinal, a rola sedutora e atrevida só domina o eu-lírico porque é, igualmente dominada, por um poder que lhe fascina, ou seja, a possibilidade de entrar e sair até ver a amante “cair vencida”. A última estrofe do poema ratifica essa ideia amorosa e ambivalente de se entregar e de possuir e que “ao rasgar as portas do paraíso”, confere, a ambos, prazer e vida. Sobre esse aspecto, Louro (2007), ainda afirma que a sexualidade envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções. Processos profundamente culturais e plurais.

“A rola do meu amado” em muito se assemelha a um cântico amoroso e de louvor e encena uma relação cuidadosa e potente dos territórios corpóreos que, no momento do encontro, exaltam a relação pulsante entre arte, corpo e vida. Algo dessemelhante acontece no poema a seguir: em “Soneto #4726: Compadres na linha”, a conversa, ao telefone, entre os dois compadres, revela um espectro das relações calcadas no domínio do prazer unilateral e dominador, ao expor as intimidades, que nem sempre acontecem sob o prisma do querer de ambos, e que termina por oferecer esse corpo feminino, como mero objeto público de prazer e de satisfação do homem. Vejamos:

Soneto #4726: compadres na linha

Amigo, nem lhe conto! Nem preciso
de puta! Minha esposa já me faz
gozar naquela bocca!Então, rapaz!
Fedor? Não, eu me lavo, eu suavizo!

Si chupa bem? Rapaz! Que lábio liso!
Que língua molhadinha! Não, attraz
não gosto, só na boca! Sebo? Mas...
é como comer queijo! Causa riso!

Na marra? Não, magina! Eu metto nella
com jeito, até a garganta... Não reclama,
magina! Nem se sente uma cadella...

Você? Também queria? Sim, sem drama!
Empresto, claro! Eu mando, e ella lhe fella
o pau quando eu quiser! Ella nos ama! (MATTOSO, 2018a, p.11).

O poema flagra e revela uma conversa íntima entre dois compadres. A dicção e o ponto de vista são masculinos, e isso torna evidente a partir do título

e dos substantivos empregados ao longo do poema. O texto pode soar como agressivo, estranho e dissonante pela maneira que o eu-lírico grafa algumas palavras que parecem reproduzir algum sotaque e uma conversa informal, mas também pelo modo como o compadre que conduz o diálogo tece considerações acerca da esposa e da intimidade do casal.

O soneto gira em torno de uma revelação: um dos compadres, o que conduz o relato – mais uma vez acontece o arrombamento dos gêneros e traços estilísticos do épico (a narratividade) e do dramático (a presença de diálogos) aparecem com força e vigor no lírico - goza na boca de sua mulher. Detalhes e pormenores dessa relação assimétrica são descritos sem acanhamentos. A esposa é comparada a uma puta, o que faz com o que marido não precise procurar outras putas, colocando sobre a mulher a responsabilidade acerca da fidelidade do esposo. A partir daí, inicia uma série de imagens que podem parecer, para o leitor, abjetas, imundas e não poéticas.

O compadre revela como faz para suavizar o fedor, e que o sebo faz lembrar o queijo, acentua os lábios lisos e a “língua molhadinha” da mulher, afirma que não gosta “attraz”, “só na boca”. E que tudo isso não acontece “na marra”, mas de forma natural, que não há um protesto por parte da companheira e que a mesma não se sente uma cadela por “deixar” que tudo isso aconteça. Essa mulher puta e que não se sente uma cadela, mas que, para o marido, ainda que indiretamente, ela seja, revela, de acordo com Louro (2007, p.04) “as muitas formas de fazer-se mulher ou homem, as várias possibilidades de viver prazeres e desejos corporais são sempre sugeridas, anunciadas, promovidas socialmente” e que são renovadamente, reguladas, condenadas ou negadas.

A última estrofe do soneto é bastante reveladora, pois o marido penhora, empresta, franqueia e oferece o corpo da mulher, como se este fosse sua propriedade, para realizar os desejos do compadre. Vemos aí, para além de um

caráter original e inovador do poema que implode a tradição clássica do conteúdo lírico, apesar de se erguer sobre as bases de uma estrutura clássica, tradicional que é o soneto, diversas implicações de um sujeito lírico descentrado, afetado por uma exterioridade (o fato de poder ejacular na boca de sua esposa ... e sujeito lírico tem esposa?) e que a partir daí constrói, poeticamente, uma série de atitudes e encenações problemáticas acerca de questões centrais que povoam o imaginário social: a masculinidade e a pertença do corpo feminino.

Se os “Compadres na linha” conversam sobre as intimidades dos seus corpos e as intimidades dos corpos alheios, afirmando que há um consentimento por parte da mulher, veremos no poema-resposta a seguir, também de Glauco Mattoso, a versão da esposa:

SONNETTO #4725: COMMADRES NA LINHA

Amiga, estou cansada! Seu conselho
eu peço! Que é que eu faço? Meu marido
chupar me faz aquelle pau fedido!
Tem cheiro de xixi desde o pentelho!

Não posso recusar! Sim, de Joelho
eu fico... O que? Sebinho? Eu não decido
si quero ou si não quero! É proibido
cuspir! Ou eu engulo, ou levo relho!

De língua? Sim, lambendo! Elle me obriga
a banho dar ... Sim, usa termo chulo!
Paresço puta, hem? Vamos lá, me diga!

Si goza? Claro, esporra! Sim, engulo
tudinho! Eu, felizarda? Mas... amiga!
Você? No meu lugar? Ah, não! Eu pullo! (MATTOSO, 2018a, p.48).

Com as “comadres na linha”, temos uma outra versão acerca do núcleo duro da conversa entre os compadres. Diferente do relato o esposo, a esposa não se sente prazer no sexo oral com e aponta o motivo: o pau fedido, com cheiro de xixi desde o pentelho. De acordo com a voz lírica, agora feminina, ela não pode recusar aos caprichos do marido e nem decidir se quer ou não, a sua vontade não é levada em consideração, o que revela a falta de domínio sobre o próprio corpo.

Na segunda estrofe, temos uma revelação ainda mais incômoda, ela não pode cuspir o gozo do marido, sob pena de apanhar, de levar relho. Percebemos, então, que se trata de uma relação engendrada na e pela violência simbólica, sexual e corporal. A esposa também constrói uma imagem de puta para si, anteriormente construída por seu marido que, talvez, com a utilização de métodos despretensiosos, lhe fez acreditar nessa possibilidade. Louro (2007) afirma que a sexualidade feminina sempre foi um assunto privado, alguma coisa da qual se poderia falar tão somente com alguma pessoa muito íntima e, de preferência, de forma reservada como, por exemplo, ao telefone. “A sexualidade – o sexo, como se dizia – parecia não ter nenhuma dimensão social; era um assunto pessoal e particular que, eventualmente, se confidenciava a uma amiga próxima” (LOURO, 2007, p. 4), como é o caso das comadres.

Ao narrar que engole o gozo do marido, a comadre do outro lado da linha a chama de felizarda e o poema sugere que a mesma gostaria de estar no lugar da comadre violentada, o que nos faz acreditar que o compadre que ouve o relato e que deseja experienciar com a comadre o que lhe foi narrado pelo compadre, tem uma esposa que gostaria/desejaria que o marido lhe fizesse algo semelhante. Quadrado amoroso? Desejos íntimos? Os últimos versos, da última estrofe, dos dois poemas apontam para uma relação de compadrio bastante singular.

O tema do gozo, na boca, povoa também, o imaginário lírico de Victor Az. Vejamos:

- E agoga, o gue é gue eu fago?
- Cuspa! (AZ, 2018a, p.49).

O poema apresenta um traço de humor latente que nasce da tentativa de reprodução da fala por uma boca cheia de gozo. Diferente do compadre que obriga a esposa a engolir o sêmen, aqui há um diálogo acerca do que fazer com o gozo. É inevitável, dado o recurso linguístico utilizado pelo sujeito lírico, que o leitor reproduza os versos, sem adequá-los à norma culta, o que faz com que a experiência, ainda que superficial, da boca cheia de gozo possa ser reatualizada no momento da leitura.

O humor que atravessa o poema de Az dá lugar ao lirismo de um falo robusto que o eu poemático sente em sua garganta no poema de Lívia Natália:

POEMA

Sinto em minha garganta seu falo robusto.

Sinto

seu falo

macio

em minha boca.

E minha língua lambe sedenta

As estrelas que escapam de seu céu. (NATÁLIA, 2018a, p.26).

A sensação de sentir um falo robusto e macio na boca e na garganta é comparada, pelo sujeito lírico, a um poema. Decerto, a singeleza e as imagens que são construídas a partir de um motivo não paradigmático fazem com que a

experiência plasmada poeticamente adquira foros de um lirismo não moralista, mas altamente comprometido com a pedagogia das sensações, da corporeidade e do desejo. A prática do sexo oral é, para o eu-lírico, a oportunidade de tocar e de lambe as estrelas que escapam do céu-falo que, nesse caso, só se faz possível por meio da experiência lírica. Chama-nos a atenção, ainda, o modo como o poema se derrama pela materialidade do papel: a partir do segundo verso, se desenha uma coreografia que imita o falo em um processo de enrijecimento. É como se no segundo verso, o falo robusto se encontrasse adormecido e fosse verso a verso crescendo, até chegar ao quinto totalmente ereto.

Encontramos, ainda no poema, o que Judith Butler (2017), evocando Monique Wittig, denominaria de uma “economia alternativa dos prazeres”. Essa voz lírica que “lambe sedenta” o falo macio e robusto do ser amado, contesta a construção da subjetividade feminina, marcada pela função reprodutiva. No poema, assim como defendido por Butler (2017, p.59), “a proliferação de prazeres fora da economia reprodutiva sugere uma forma especificamente feminina de difusão erótica, compreendida como contraestratégia em relação à construção reprodutiva da genitalidade”.

Desse modo, procuramos representar, por meio de escritas literárias periféricas, como a tensão dissonante e o efeito da anormalidade atravessam a lírica contemporânea, desestabilizando os padrões de leitura amparados em modelos clássicos e tradicionais da poesia, e como o sujeito lírico masculino e o sujeito lírico feminino se comportam diante de temas, motivos e objetos poéticos incômodos e subversivos que a modernidade e a contemporaneidade consagraram.

REFERÊNCIAS

AMÂNCIO, Angélica. Diga trinta e três. In: PINHO, Orlando; ZÉFERE (orgs.). *Revista Organismo*. Salvador: Organismo Editora, nº03, 2018b.

AZ, Victor. Sem título. In: FONTOURA, Cazo; GALDINO, Daniela (orgs.). *Revista Organismo*. Salvador: Organismo Editora, nº02, 2018a.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. In: *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*. UFRJ, Rio de Janeiro, ano IX, nº 11, 2004, p. 165-177.

FONTOURA, Cazo; GALDINO, Daniela (orgs.). *Revista Organismo*. Salvador: Organismo Editora, nº02, 2018a.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

KENWAY, Jane. Educando cybervizinhos que sejam “ligados” e críticos. In: Luiz Heron Silva (org.). *A escola cidadã no contexto da globalização*. Petrópolis: Vozes, 1998. p.99- 120.

LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

MATTOSO, Glauco. SONNETTO #4725: COMMADRES NA LINHA. In: FONTOURA, Cazo; GALDINO, Daniela (orgs.). *Revista Organismo*. Salvador: Organismo Editora, nº02, 2018a.

MATTOSO, Glauco. Soneto #4726: compadres na linha. In: FONTOURA, Cazo; GALDINO, Daniela (orgs.). *Revista Organismo*. Salvador: Organismo Editora, nº02, 2018a.

NASCIMENTO, Graça. A rola do meu amado. In: FONTOURA, Cazo; GALDINO, Daniela (orgs.). *Revista Organismo*. Salvador: Organismo Editora, nº02, 2018a.

NATÁLIA, Lívia. Poema. In: FONTOURA, Cazo; GALDINO, Daniela (orgs.). *Revista Organismo*. Salvador: Organismo Editora, nº02, 2018a.

PINHO, Orlando; ZÉFERE (orgs.). *Revista Organismo*. Salvador: Organismo Editora, nº03, 2018b.

RICARDO, MARCELO. Ogó. In: FONTOURA, Cazo; GALDINO, Daniela (orgs.). *Revista Organismo*. Salvador: Organismo Editora, nº02, 2018a.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Recebido em 15/03/2021. Aceito em 14/06/2021.