

O CORPO DA LÍNGUA

NOTAS SOBRE A ERÓTICA LITERÁRIA BRASILEIRA¹

Eliane Robert Moraes²

Onipresente nos textos de Sade e em outros escritos libertinos do século XVIII, a palavra *débauche*, em francês no feminino, aparece desde os Seiscentos como uma potente figura do excesso, seja gastronômico, étlico e – sobretudo -- sexual, conforme se lê na definição do dicionário *Littré*. Ao que tudo indica, o termo passa a figurar na língua portuguesa apenas no início do século XIX, transferindo-se para o gênero masculino, mas mantendo o significado original de devassidão, desregramento e libertinagem, que se estende do substantivo *deboche* ao adjetivo *debochado* e ao verbo *debochar*.

Ora, no Brasil, a palavra ganha uma inflexão própria, passando a designar a troça, a galhofa, a chacota ou o escárnio. Segundo o *Aurélio*, *debochar* quer dizer “zombar, escarnecer ou mesmo não levar em conta; desprezar, menosprezar, menoscar”. O *debochado* é, por conseguinte, um “gaiato, trocista, brincalhão, gozador”. Aliás, cabe notar que a palavra *gozador* também sofre deslocamentos expressivos na passagem da língua portuguesa para a brasileira: para além do *gozo* que diz respeito ao desfrute e à satisfação, ela ganha um novo significado que a aproxima do *engraçado*, do *hilariante*, do

¹ Este texto, sob o título “Desbocada e debochada: a língua erótica brasileira”, foi publicado originalmente na revista *Olympio – Literatura e arte*, v. 1, Belo Horizonte: Gráfica Formato, maio de 2018, pp. 81-85 e depois reproduzido na *Revista Coletiva Fundaj*, v. 26, p. s/n-s/n, 2019.

² É professora de Literatura Brasileira no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH da Universidade de São Paulo (USP), bolsista Produtividade 1B do CNPq e Pesquisadora do Programa Ano Sabático 2021 do IEA - Instituto de Estudos Avançados da USP. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1524-3780>. E-mail: elianermoraes@usp.br.

risível. Assim sendo, a cadeia semântica que, entre nós, passa por *gozador*, *gozado* e *gozação* rebaixa o sentido original do gozo e o transfere para o domínio do cômico.

Vale dizer, contudo, que tanto o *deboche* quanto o *gozo* brasileiros, apesar dos deslizamentos de sentido, são substantivos que não perdem sua primitiva conotação erótica. A rigor, ambos passam a oscilar entre a conotação sexual e a prática discursiva da zombaria, até o ponto de associar uma à outra. Daí, inclusive, que se possa considerar a zombaria como uma espécie de posse do outro, análoga à posse sexual. Talvez seja esse o sentido mais potente do *deboche* cultivado pela Antropofagia de Oswald de Andrade, implicando um ato de “devoração” do outro que mantém a ambivalência entre o alimentar, o erótico e o simbólico. É o que acontece igualmente com algumas expressões populares no país, como “gozar da cara de alguém”, que transferem para a elevação da cabeça o que se goza no baixo corporal.

Estabelece-se aí um pacto entre a representação do sexo e certas modalidades retóricas que, marcadas pelo rebaixamento cômico, oscilam entre o insulto e a diversão. Ou seja, são palavras que perdem em gravidade para ganhar em comicidade. Não é difícil reconhecer nessa passagem aquele princípio de carnavalização formulado por Bakhtin em seu famoso estudo sobre Rabelais que, não por acaso, é evocado com frequência nas análises da nossa cultura.

Nunca é demais lembrar que, entre as inovações linguísticas próprias do processo de carnavalização, Bakhtin destaca a incorporação da linguagem vulgar da praça pública, que prima pelo uso frequente de expressões injuriosas. Em tempos primordiais, diz o autor, as grosserias blasfematórias exerciam funções essencialmente mágicas e encantatórias: eram dirigidas às divindades e constituíam um elemento básico dos cultos cômicos mais arcaicos. Seu caráter ambivalente degradava e regenerava simultaneamente, tal qual um “veneno remédio”, para remeter ao conceito com que José Miguel Wisnik define aspectos

constitutivos da cultura nacional. Todavia, ainda que essa ambivalência se mantenha operante nas troças carnavalescas, nesses casos ela perde por completo sua aura sagrada, o que contribui para fomentar a liberdade lúdica e profana das festas de Carnaval.

Daí a conclusão de que, para se gozar da farra carnavalesca, é preciso abrir mão das dimensões mais graves da sociabilidade, entre as quais se destacam aquelas que se conectam com o sagrado. Escusado dizer que tal passagem supõe a degeneração de um sentido original, implicando uma operação de perda, de redução e de rebaixamento.

Não por acaso, essas observações cabem perfeitamente para caracterizar dois livros importantes da nossa prosa de ficção, sendo ambos fundamentais para se pensar o deslizamento do grave ao cômico na literatura brasileira do século XX: *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst. Separados por mais de meio século -- o primeiro data de 1928, e o segundo de 1990 -- esses títulos também mobilizam dois outros significantes intensos para se refletir sobre a erótica literária do país – a saber: a *brincadeira* e a *bandalheira*.

*

Macunaíma é um texto exemplar nesse sentido, tanto pela origem popular de seu protagonista quanto por ser ele um “herói sem nenhum caráter”, o que o coloca em franca oposição à seriedade, ao juízo, ao bom comportamento, enfim ao conjunto de valores que têm por base a virtude e os bons costumes. Safado e moleque, preguiçoso por definição, ele evita ao máximo fazer qualquer esforço que não resulte em gozo. Por isso mesmo, sua atividade preferida acaba sendo invariavelmente a “brincadeira”.

“Brincar” é, de fato, um significante intenso no livro. Como já observou Maria Augusta Fonseca, na cultura popular esse verbo polivalente pode assumir

desde o sentido de “cantar dançando” até o de “realizar cerimônias de feitiçaria”, sendo ambos cabíveis em distintos momentos da narrativa. Além disso, o romance introduz um personagem que “brinca” o tempo todo com a realidade e com os seres à sua volta, assim como o seu artífice literário joga de tal forma com a tradição que, segundo Ettore Finazzi-Agrò, “o texto e seu discurso não podem senão conservar a sua natureza de ‘brinquedo’, não podem senão ser fruto de uma alusiva ‘brincadeira’”.

Mas o “brincar” de Macunaíma comporta sobretudo uma forte conotação erótica. Supondo uma dimensão infantil, as “brincadeiras” em questão remetem por certo à sexualidade perversa e polimorfa das crianças, ainda livre de todo agenciamento repressivo do mundo adulto. Não surpreende que essa dimensão encontre um forte paralelo no sentido corrente que o folclore brasileiro atribui com frequência ao mesmo verbo. “Brincar do que?” – pergunta uma inocente cunhã ao lúbrico personagem. “Brincar de marido e mulher!” – responde, categórico, o “herói da nossa gente”.

Não são poucas as cenas do romance em que as “brincadeiras” se repõem, oferecendo um singular repertório de possibilidades eróticas. Entre elas, porém, destaca-se em especial a passagem em que o protagonista e sua companheira Ci, depois de brincarem “num deboche de ardor prodigioso” e tendo sido, por isso mesmo, “despertados inteiramente pelo gozo”, dedicam-se a inventar novas posições sexuais. Pouco conhecidos, são quatro parágrafos consagrados às “artes de brincar”, entre os quais o seguinte:

§ Outras feitas mais raras e mais desejadas o herói jurava pela memória da mãe que não havia de ser perverso. Então Ci enrolando os braços e as pernas nas varandas da rede numa reviravolta ficava esfregando o chão. Macunaíma vinha por debaixo, enganchava os pés nos pés da companheira, as mãos nas mãos e se erguendo do chão com esforço, principiavam brincando assim. Dava uma angústia de proibição esse jeito de brincar. Carecia de um esforço tamanho nos músculos todos se sustentando, o corpo do herói sempre chamado sempre puxado pelo peso da Terra. E quando a felicidade estava para dar flor o herói não se vencia nunca, mandando juramento passear. Abria alargado os braços e as pernas, as varandas da rede

afrouxavam e os companheiros sem apoio tombavam com baque seco no chão. Era melhor que Vei, a sol!”

Reproduzida apenas na primeira edição do livro, a passagem detalhando os “brinquedos” criados pelos amantes talvez seja a parte da narrativa que melhor se ajusta ao conceito de pornografia, considerando-se a acepção moderna do termo. Isso porque, nela, o autor se entrega por inteiro à tarefa de descrever posições lascivas sem buscar qualquer justificativa fora do próprio sexo. Longe de se manter nos limites da alusão, como outras passagens do romance, o trecho em questão assume um tom francamente obsceno. Entende-se por que ele foi censurado pelo próprio escritor e sumariamente cortado das edições seguintes.

Recorde-se que, logo depois de lançado, *Macunaíma* se tornou alvo de acusações de atentado ao pudor e, durante muito tempo, foi tido como leitura proibida. Ou seja, se hoje podemos dizer que tais descrições sexuais são convocadas com toda propriedade, a moral dos anos 1920 efetivamente não deixava qualquer espaço para esse tipo de apreciação.

Essa é uma via produtiva para se abordar a particularidade do gênero literário a que pertence o texto, uma vez que seu criador o qualificou de “rapsódia”. Pouco comum na literatura, o termo costuma designar uma compilação de assuntos heterogêneos, de diversas procedências, por vezes identificado ainda pela instável e obscura expressão “miscelânea”. No mais das vezes, porém, ele diz respeito às fantasias musicais que utilizam temas e processos de composição improvisada, tirados de cantos tradicionais ou populares, como bem conhecia o musicólogo Mário de Andrade. Para além dessas definições, porém, pode-se entrever ainda outro sentido para tal escolha, que nos interessa mais de perto.

Num esboço de prefácio a *Macunaíma*, redigido em 1926, o autor observa que, no Brasil, “as literaturas rapsódicas e religiosas são frequentemente pornográficas e sensuais. Não careço de citar exemplos. Uma

pornografia desorganizada é também da quotidianidade nacional”. Em contraposição a essa “pornografia desorganizada”, dispersa na cultura popular brasileira, ele vai evocar aquelas formas de “pornografia organizada” de outros povos, como os gregos, os franceses ou os indianos, que souberam organizar suas expressões escritas em torno do sexo. Entre esses, diz ele, a pornografia “possui caráter étnico. Já se falam que três brasileiros estão juntos, estão falando porcária... De fato”.

Daí, por certo, a escolha do gênero “rapsódia” para seu livro. Interessado em alinhá-lo a uma tradição popular que dá voz aos temas mais “baixos”, Mário de Andrade prefere associá-lo às escritas rapsódicas que, no país, tendem a expressar o sexo com muito mais liberdade do que as literaturas eruditas. Como se sabe, o rebaixamento é um dos procedimentos característicos das artes eróticas, implicando a exploração dos aspectos menos nobres da experiência humana, não raro voltados ao “baixo corporal”.

Importa notar aqui que, no caso brasileiro, tal expediente é muitas vezes associado à incorporação da língua coloquial na literatura. Ou seja, quando aquele “português errado do povo” de que fala Manuel Bandeira se transfere para o livro. Ou ainda quando a “porcária” falada se transforma em escrita, tal como acontece com *Macunaíma*, que inaugura uma das vertentes mais vigorosas do nosso erotismo literário, colocando em questão as intrincadas relações entre o alto e o baixo na cultura do país.

Herdeira herética do modernismo, a produção pornográfica de Hilda Hilst não só se vale do rebaixamento, como radicaliza a pesquisa de linguagem iniciada por Mário de Andrade. Depois de cultivar durante muito tempo uma lírica amorosa, que explorava o veio do erotismo místico, no início dos anos 1990 a autora lançou quatro livros de tom puramente obsceno, que se tornaram a grande novidade do erotismo literário brasileiro.

Entre esses volumes inclassificáveis -- *Bufólicas*, *Cartas de um Sedutor* e *Contos d'Escárnio*. *Textos Grotescos* – destaca-se *O caderno Rosa de Lory Lambi*

por ser um texto que coloca, desde o título, a questão da ambivalência da língua. O livro apresenta as memórias sexuais de uma garotinha de oito anos de idade, filha de um escritor que, para resolver suas dificuldades financeiras, se consome com a tarefa de escrever um “livro de bandalheiras”. Trata-se de “trabalhar com a língua”, para empregarmos o termo com que a menina define a atividade do pai, e também a sua.

Como toda menina de sua idade, Lori gosta de caderninhos e outros diminutivos cor-de-rosa, é fã dos super-heróis, sonha com todo o aparato de consumo infantil anunciado pela televisão e não dispensa bolo de chocolate. Ou seja, Lori tem a inocência própria de sua idade e seu sobrenome - “Lamby” - evoca de início a excessiva puerilidade da canção infantil *Mary has a little lamb*, cheia de repetições, assim como se repetem as palavras em seu pequeno diário rosa.

Na verdade, Lori Lamby é insuportavelmente pueril, porque ela se introduz a nós, leitores, através do relato de “brincadeiras” que não são muito distintas daquelas de Macunaíma. Trata-se, no caso, das artes de brincar com a língua, tal como sugere polissêmico sobrenome de Lori. “Lamby” evoca também a terceira pessoa do singular do verbo *lamber* em português, e as lambidas constituem o centro privilegiado das experiências narradas pela menina, que se deleita em aprender toda sorte de prazeres da boca. O campo erótico por onde circula *O caderno rosa* é, pois, o da oralidade.

As crianças escrevem como falam, e Lori não foge à regra: seu relato é repleto de construções do tipo “e aí o tio disse que”, “e aí a mami falou que”, “e aí o papi pegou e disse que”, etc., etc. Narração automática e imediata, seu *caderno rosa* é quase todo organizado segundo o registro oral. Daí ainda a forma pueril como ela expressa sua curiosidade pela língua, tratada simultaneamente como zona erógena e como vocabulário: Lori pergunta ao “tio” o que significa “predestinada”, e após ouvir a explicação conclui que “a coisa de predestinada é mais ou menos assim: uns nascem pra ser lambidos e outros pra lamberem e

pagarem. Aí eu perguntei por que quem lambe é que paga, se o mais gostoso é ser lambido”.

Ora, a curiosidade de Lori Lamby traduz o desejo de conhecer o funcionamento da língua, no seu duplo registro: falar, narrar, fabular, assim como lambe, chupar e sugar implicam um aprendizado sutil e interminável que só encontra termo de comparação com a atividade da escrita. Afinal, escrever é vasculhar essa língua obscura, tanto na sua ancestralidade individual (recuperar a fala primitiva da infância) quanto na ancestralidade cultural. Entende-se por que Hilda Hilst se vale, nesse livro, tanto de referências “altas” – como Flaubert, D.H. Lawrence, Henry Miller e outros nomes canônicos que surgem inesperadamente no caderno da menina –, como de toda sorte de citações “baixas”, sejam aquelas da tradição popular, sejam aquelas retiradas da indústria cultural que compõem o repertório poplaresco.

Para se ficar só no âmbito da pesquisa que a autora realiza no universo da literatura oral, basta conferir uma relação de palavras coletada por Alcir Pécora, organizador de sua obra completa e um dos seus mais finos intérpretes. Vindos das mais diversas procedências, eis alguns dos termos que Hilda aplica ao órgão sexual feminino em seus títulos obscenos: *cona, biriba, rosa, xiruba, xerea, tabaca, mata, perseguida, xereca, pomba, cabeluda, prexeca, gaveta, garanhona, vulva, choca, xirica, pataca, caverna, gruta, fomalha, urinol, chambica, poça, xiriba, Maldita, brecheca, camélia, bonina, nhaca, petúnia, babaca, “os meios”, crica*. Para o órgão masculino, seus textos revelam semelhante curiosidade lexical, o que se repete para a terceira região fisiológica relevante, comum aos dois sexos, cujo vocabulário é igualmente prolífico: *anel, rosquinha, buraco, rebembela, rodela, “o meu”, pretinho, of, oiti, prega, rosquete, aro, regueira, cifra, mucumbuco, ó, mosqueiro, roxinho, pregueado, botão, borboleta, cibazol, jiló, cabo, bozó, besouro, chibiu, furo, porvarino, figo, babau*.

Não é difícil perceber que, à sua maneira, Hilda Hilst retoma e atualiza as propostas de Mário de Andrade, apostando num expediente que se repõe

igualmente na questão do gênero literário. Ora, a diversidade do léxico tem origem numa fabulosa quantidade de fontes que a autora mimetiza à vontade em sua prosa pornográfica, sem se fixar em qualquer gênero para dar livre curso a uma paródia vertiginosa. À proliferação de referências ao cânone acrescentam-se as mais diversas formas discursivas como diálogos, cartas, poemas, textos dramáticos, fluxos de consciência, comentários, fábulas, piadas e fragmentos de toda ordem. Entende-se por que a escritora vai nomear sua produção obscena de “bandalheira” –, termo que significa bobagem, sujeira, pouca vergonha e deriva de *bandalho*, que designa trapo ou farrapo, identificando ainda o sujeito esfarrapado e maltrapilho, a indicar o aproveitamento da sobra, do resto e do lixo.

Em suma, é justamente essa operação linguística que caracteriza a nossa melhor erótica literária, marcada pelo rebaixamento e pela consequente anarquia de gêneros. Ao realizar uma aproximação entre o alto e o baixo, associando obscenidades populares e referências eruditas, esses dois livros terminam por nivelar todos os discursos, embaralhando-os por completo. Cada qual ao seu modo, Mário de Andrade e Hilda Hilst pervertem os gêneros literários, criando uma prosa deslocada, desbocada e definitivamente debochada.

Assim, numa notável sintonia entre forma e fundo, *Macunaíma* e *O caderno Rosa de Lory Lambi* revelam não só a notável produtividade do rebaixamento, mas também a particularidade da operação literária que o preside. Afinal, como dar conta da porcária, da brincadeira e da bandalheira senão valendo-se, com arte e engenho, da porcária, da brincadeira e da bandalheira?

*

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Além de diversos dicionários brasileiros e portugueses, e de textos literários de Mário de Andrade e Hilda Hilst, o presente artigo cita os ensaios de Maria

Augusta Fonseca, (“A carta pras Icamiabas”) e de Ettore Finazzi-Agrò (“As palavras em jogo”) que foram publicados no volume *Macunaíma – O herói sem nenhum caráter* (São Paulo: Edusp / Coleção Archivos, 1996). Também faz menção ao livro de Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (São Paulo: Hucitec, 1999), e ao ensaio de Alcir Pécora em *Por que ler Hilda Hilst* (São Paulo: Globo, 2005).