

# Revell

Revista de Estudos Literários da UEMS

**Eros irreverentes e subversivo:  
os ecos do modernismo na literatura brasileira**

2021 - V. 1 - Número 28  
ISSN 2179-4456

# REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL

ISSN: 2179-4456

UEMS – UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE

## REITOR

Laercio de Carvalho

## VICE-REITOR

Celi Corrêa Neres

## GERENTE DA UUCG

Djanires Lageano Neto de Jesus

## EDITOR-CHEFE DA REVELL

Andre Rezende Benatti

## COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ruberval Franco Maciel

## COORDENADORES DOS CURSOS DE LETRAS

Vanessa Arlésia de Souza Ferretti

Marlon Leal Rodrigues

Antônio Carlos Santana

# REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL

ISSN: 2179-4456

## CONSELHO EDITORIAL

- Alessandra Correa De Souza – UFS  
Altamir Botoso - UEMS  
Andre Rezende Benatti - UFRJ  
Ángeles Mateo Del Pino – ULPGC - Espanha  
Antonio Roberto Esteves - UNESP/Assis  
Ary Pimentel - UFRJ  
Danglei De Castro Pereira - UnB  
Daniel Abrão – UEMS  
Elanir França Carvalho – UFPA  
Eliane Maria de Oliveira Giacon – UEMS  
Fabio Dobashi Furuzzato – UEMS  
Francisco Javier Hernández Quezada - Universidad Autónoma de Baja California  
Gustavo Costa - Texas Tech University  
Gregório Foganholi Dantas – UFGD  
José Ramón Fabelo Corzo - Instituto de Filosofía del CITMA - Cuba  
Karl Erik Schøllhammer - PUC/Rio  
Leoné Astride Barzotto - UFGD  
Livia Santos de Souza - UNILA  
Lucilene Soares da Costa - UEMS  
Lucilo Antonio Rodrigues - UEMS  
Magdalena González Almada – UNC – Argentina  
María Angélica Semilla Durán - Universidad Lumière Lyon 2 - França  
Marcio Antonio de Souza Maciel - UEMS  
Miguel Ángel Fernández – UNA - Paraguai  
Milena Magalhães - UFESBA  
Monica Barrientos - UTEM - Chile  
Paulo Sérgio Nolasco Dos Santos – UFGD  
Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina - UFRJ  
Ramiro Giroldo - UFMS  
Ravel Giordano de Lima Faria Paz - UEMS  
Rosana Cristina Zanelatto Santos - UFMS  
Silvia Inés Cárcamo de Arcuri - UFRJ  
Susanna Bueato - UNESP/IRII/CE

# REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL ISSN: 2179-4456

## EDITORES DO NÚMERO

Professora Doutora Aline Novais de Almeida - Doutora pela Universidade de São Paulo - Brasil

Professora Mestra Andréa Jamilly Leitão - Doutoranda na Universidade de São Paulo - Brasil

Professora Doutora Eliane Robert Moraes - Universidade de São Paulo – Brasil

## CAPA

Renan Dalago

## DIAGRAMAÇÃO E FORMATAÇÃO

Andre Rezende Benatti

## REVISOR

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges

*O conteúdo dos artigos e a revisão linguística e ortográfica dos textos são de inteira responsabilidade dos autores.*

# SUMÁRIO

## **Apresentação**

Aline Novais de Almeida

Andréa Jamilly Leitão

Eliane Robert Moraes.....06

## **A morte como cotidiano de quem vive e como recusa à alienação: um percurso pelas poéticas de Manuel Bandeira e Hilda Hilst**

Ana Clara Magalhães de Medeiros

Renata Pimentel Teixeira.....10

## **Líquida semente: sobre a herança entre Apolônio e Hilda Hilst**

Marcos Visnadi.....36

## **Eu escolho a merda: o modernismo coprofágico de Glauco Mattoso**

Ana Paula Aparecida Caixeta.....55

## **Coxas de Roberto Piva: ars erotica & solidão**

Fabrcio Carlos Clemente

Cristyane Batista Leal.....81

## **O mal-estar (pós) moderno: sadismo, violência e transgressão no conto “O cobrador”, de Rubem Fonseca**

Jaqueline Carvalho Silva

Rodrigo Donizeti Mingotti.....104

<b>Uma leitura sobre os poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade</b>	
Cleber Bicigo.....	129
<b>O erotismo e o amor feminino em Adélia Prado</b>	
Francisca Kellyane Cunha Pereira.....	146
<b>“Sou a que vê e escolhe”: o silenciamento do eros em “Rosa Rosália”, conto de Maria Helena Chein</b>	
Samuel Carlos Melo	
Juliano Antunes Cardoso	
Franciely Vieira Lima.....	168
<b>Laroiê!: tensão dissonante e transbordamentos do sujeito poético na lírica brasileira contemporânea</b>	
José Rosa dos Santos Júnior.....	188
<b>O canto lírico homoafetivo: avanços, negaceiros e recusas da libido gay</b>	
Edina Boniatti	
Valdeci Batista de Melo Oliveira	
Rosely Sobral Gimenez Polvani.....	210
<b>O corpo da língua - notas sobre a erótica literária brasileira</b>	
Eliane Robert Moraes.....	235

# REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL

ISSN: 2179-4456

UEMS – UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE

## REITOR

Laercio de Carvalho

## VICE-REITOR

Celi Corrêa Neres

## GERENTE DA UUCG

Djanires Lageano Neto de Jesus

## EDITOR-CHEFE DA REVELL

Andre Rezende Benatti

## COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ruberval Franco Maciel

## COORDENADORES DOS CURSOS DE LETRAS

Vanessa Arlésia de Souza Ferretti

Marlon Leal Rodrigues

Antônio Carlos Santana

# REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL

ISSN: 2179-4456

## CONSELHO EDITORIAL

- Alessandra Correa De Souza – UFS  
Altamir Botoso - UEMS  
Andre Rezende Benatti - UFRJ  
Ángeles Mateo Del Pino – ULPGC - Espanha  
Antonio Roberto Esteves - UNESP/Assis  
Ary Pimentel - UFRJ  
Danglei De Castro Pereira - UnB  
Daniel Abrão – UEMS  
Elanir França Carvalho – UFPA  
Eliane Maria de Oliveira Giaccon – UEMS  
Fabio Dobashi Furuzzato – UEMS  
Francisco Javier Hernández Quezada - Universidad Autónoma de Baja California  
Gustavo Costa - Texas Tech University  
Gregório Foganholi Dantas – UFGD  
José Ramón Fabelo Corzo - Instituto de Filosofía del CITMA - Cuba  
Karl Erik Schøllhammer - PUC/Rio  
Leoné Astride Barzotto - UFGD  
Livia Santos de Souza - UNILA  
Lucilene Soares da Costa - UEMS  
Lucilo Antonio Rodrigues - UEMS  
Magdalena González Almada – UNC – Argentina  
María Angélica Semilla Durán - Universidad Lumière Lyon 2 - França  
Marcio Antonio de Souza Maciel - UEMS  
Miguel Ángel Fernández – UNA - Paraguai  
Milena Magalhães - UFESBA  
Monica Barrientos - UTEM - Chile  
Paulo Sérgio Nolasco Dos Santos – UFGD  
Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina - UFRJ  
Ramiro Giroldo - UFMS  
Ravel Giordano de Lima Faria Paz - UEMS  
Rosana Cristina Zanelatto Santos - UFMS  
Silvia Inés Cárcamo de Arcuri - UFRJ  
Susanna Bueato - UNESP/IRII/CE

# REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL ISSN: 2179-4456

## EDITORES DO NÚMERO

Professora Doutora Aline Novais de Almeida – Doutora pela Universidade de São Paulo – Brasil

Professora Mestra Andréa Jamilly Rodrigues Leitão – Doutoranda na Universidade de São Paulo – Brasil

Professora Doutora Eliane Robert Moraes – Universidade de São Paulo – Brasil

## CAPA

Renan Dalago

## DIAGRAMAÇÃO E FORMATAÇÃO

Andre Rezende Benatti

## REVISOR

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges

*O conteúdo dos artigos e a revisão linguística e ortográfica dos textos são de inteira responsabilidade dos autores.*

# SUMÁRIO

## **Apresentação**

Aline Novais de Almeida	
Andréa Jamilly Rodrigues Leitão	
Eliane Robert Moraes.....	06

## **DOSSIÊ**

---

### **A morte como cotidiano de quem vive e como recusa à alienação: um percurso pelas poéticas de Manuel Bandeira e Hilda Hilst**

Ana Clara Magalhães de Medeiros	
Renata Pimentel Teixeira.....	10

### **Líquida semente: sobre a herança entre Apolônio e Hilda Hilst**

Marcos Visnadi.....	36
---------------------	----

### **Eu escolho a merda: o modernismo coprofágico de Glauco Mattoso**

Ana Paula Aparecida Caixeta.....	55
----------------------------------	----

### **Coxas de Roberto Piva: ars erotica & solidão**

Fabício Carlos Clemente	
Cristyane Batista Leal.....	81

### **O mal-estar (pós) moderno: sadismo, violência e transgressão no conto “O cobrador”, de Rubem Fonseca**

Jaqueline Carvalho Silva	
Rodrigo Donizeti Mingotti.....	104

### **Uma leitura sobre os poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade**

Cleber Bicicgo.....	129
---------------------	-----

### **O erotismo e o amor feminino em Adélia Prado**

Francisca Kellyane Cunha Pereira.....	146
---------------------------------------	-----

**“Sou a que vê e escolhe”: o silenciamento do eros em “Rosa Rosália”, conto de Maria Helena Chein**

Samuel Carlos Melo

Juliano Antunes Cardoso

Franciely Vieira Lima.....168

**Laroiê!: tensão dissonante e transbordamentos do sujeito poético na lírica brasileira contemporânea**

José Rosa dos Santos Júnior.....188

**O canto lírico homoafetivo: avanços, negaceiros e recusas da libido gay**

Edina Boniatti

Valdeci Batista de Melo Oliveira

Rosely Sobral Gimenez Polvani.....210

**MEDITAÇÕES ERÓTICAS**

---

**O corpo da língua - notas sobre a erótica literária brasileira**

Eliane Robert Moraes.....235

## APRESENTAÇÃO

O volume 1, do número 28, da REVELL – Revista de Estudos Literários da UEMS reúne dez artigos inéditos que cumprem, com excelência, as exigências circunscritas no dossiê temático “Eros irreverente e subversivo: os ecos do modernismo na literatura brasileira”. Tal tarefa não se realizou de maneira simples, já que os autores precisaram efetivar duas operações concomitantes em seus textos: 1) focalizar na literatura brasileira ressonâncias possíveis do modernismo; 2) alicerçar-se nas tensões do erotismo.

De modo quase orgânico, os artigos aprovados nas avaliações duplo-cego foram organizados a partir de quatro eixos temáticos que receberam as seguintes rubricas: “Erótica hilstiana”, “Erótica transgressiva”, “Erótica feminina” e “Erótica contemporânea”. Essa divisão compreende apenas uma sugestão de leitura para o dossiê. Como esses trabalhos mobilizam vinculações, o agrupamento ajuda a conservá-las e, ao mesmo tempo, enriquece a incursão dos leitores no presente volume.

No primeiro eixo “Erótica hilstiana”, localizam-se dois textos. O artigo “A morte como cotidiano de quem vive e como recusa: um percurso pelas poéticas de Manuel Bandeira e Hilda Hilst”, de Ana Clara Magalhães de Medeiros (Universidade Federal de Alagoas) e de Renata Pimentel Teixeira (Universidade Federal Rural de Pernambuco), persegue a problemática da morte, tendo em vista os olhares interpretativos colocados em exercício nos poemas destes dois poetas, sob a dinâmica da tradição e da transgressão. O artigo “Líquida semente: sobre a herança entre Apolônio e Hilda Hilst”, de Marcos Visnadi (Universidade de São Paulo), tem como mote uma crônica escrita pelo jornalista Victor de Azevedo, de modo a investigar as relações entre pai e filha – para além unicamente da imagem recorrente do primeiro no universo das obras da última

– e os seus respectivos projetos literários e lugares ocupados na historiografia da literatura brasileira.

Na “Erótica transgressiva”, há quatro trabalhos. “Eu escolho a merda: o modernismo coprofágico de Glauco Mattoso”, de Ana Paula Aparecida Caixeta (Universidade de Brasília) detém-se no percurso assumidamente escatológico do escritor paulistano, associando o seu projeto estético ao movimento antropofágico de Oswald de Andrade, sobretudo sob o viés da coprofagia. Partindo também da discussão em torno da antropofagia oswaldiana, o artigo “Coxas de Roberto Piva: ars erotica & solidão”, de Fabrício Carlos Clemente (Universidade Federal de Goiás) e de Cristyane Batista Leal (Faculdade de Inhaúmas), debatem o homoerotismo ou a sexualidade transgressiva incorporados textualmente no plano do fazer poético do artista. Soma-se ao conjunto “O mal-estar pós-moderno: sadismo, violência no conto ‘O cobrador’, de Rubem Fonseca”, de Jaqueline Carvalho Silva (Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Assis) e de Rodrigo Donizeti Mingotti (Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus São José do Rio Preto), que foca o olhar interpretativo sobre a construção do protagonista da narrativa a partir dos vetores da violência, do sadismo e da desigualdade social, sem deixar de iluminar a realidade sociohistórica e o próprio ser humano sob o prisma de uma estética pós-modernista. E, por fim, “Uma leitura sobre os poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade”, de Cleber Bicigo (Universidade Federal da Fronteira do Sul), discute a reflexão crítica presente no estudo *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade*, de autoria da pesquisadora Rita de Cassia Barbosa. Tal análise opera uma “penetração” – entendida como metáfora para o gesto de leitura – na produção erótica do poeta mineiro.

Sob a rubrica “Erótica feminina”, destacam-se dois artigos. “O erotismo e o amor feminino em Adélia Prado”, de Francisca Kellyane Cunha Pereira (Universidade Federal do Ceará), que revela os influxos eróticos contidos nos

poemas, de sorte que ressalta a sexualidade como manifestação da libertação feminina, bem como a atmosfera de sensualidade que repousa na simplicidade do cotidiano. “‘Sou a que vê e escolhe’: o silenciamento do Eros em ‘Rosa Rosália’, conto de Maria Helena Chein”, Samuel Carlos Melo (Universidade Estadual de Goiás), Juliano Antunes Cardoso (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso) e Franciely Vieira Lima (Universidade Estadual de Goiás) interpretam os processos de silenciamento do eros feminino com base nos elementos que forjam a narrativa da escritora goiana.

No derradeiro eixo temático, “Erótica contemporânea”, concentram-se dois textos. “Laroiê! tensão dissonante e transbordamentos do sujeito poético na lírica brasileira contemporânea”, de José Rosa dos Santos Júnior (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará), debruça-se sobre a leitura de poemas publicados na *Revista Organismo*, à luz da envergadura da poesia brasileira contemporânea, de modo a investigar as imagens e as temáticas relacionadas à dissonância, à anormalidade e aos transbordamentos da voz poética. Por último, “O canto lírico homoafetivo: avanços, negaceiros e recusas da libido gay”, de Edina Boniatti (Universidade Estadual do Oeste do Paraná), de Valdeci Batista de Melo Oliveira (Universidade Estadual do Oeste do Paraná) e de Rosely Sobral Gimenez Polvani (Universidade Estadual do Oeste do Paraná), propõe, sob a perspectiva teórico-metodológica da estilística, a interpretação do poema “Festim”, de Raimundo de Moraes, cujas imagens homoeróticas perfazem o desejo e o gozo que não apenas acomete o eu poético, como também se reverbera na sua relação com o outro.

Além dos artigos assinados por pesquisadores de todas as regiões do país, a edição de número 28 apresenta uma seção especial, *Meditações eróticas*. Neste espaço, consta o ensaio “O corpo da língua – Notas sobre a erótica literária brasileira”, colaboração de Eliane Robert Moraes (Universidade de São Paulo). A autora percorre os deslizamentos existentes entre o deboche e o gozo, o grave e o cômico com o propósito de interpretar as obras *Macunaíma*, de Mário de

Andrade, e *O caderno rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst, como representantes fundamentais da produção erótica nacional.

Em tempo, cabe agradecer aos pareceristas convidados, à equipe editorial, ao revisor Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges, ao ilustrador da capa Renan Dalago e ao editor-chefe André Rezende Benatti pelo apoio no decorrer do processo. É importante ressaltar que a presente edição vem na esteira das comemorações do Centenário da Semana de Arte Moderna, de 1922, que se avolumam pelo Brasil afora. Ademais, em consonância com a proposta do dossiê temático – que ilumina tanto um movimento artístico transgressor e iconoclasta quanto a seara erótica da literatura brasileira –, convém celebrar o mês do Orgulho LGBTQIA+. Resistamos!

Julho de 2021

Editoras responsáveis pelo número,

Aline Novais de Almeida (Universidade de São Paulo)

Andréa Jamilly Rodrigues Leitão (Universidade de São Paulo)

Eliane Robert Moraes (Universidade de São Paulo)

# A MORTE COMO COTIDIANO DE QUEM VIVE E COMO RECUSA À ALIENAÇÃO: UM PERCURSO PELAS POÉTICAS DE MANUEL BANDEIRA E HILDA HILST

DEATH AS THE DAILY LIFE OF THOSE WHO LIVE AND AS A REFUSAL TO ALIENATION: A JOURNEY IN THE POETICS OF MANUEL BANDEIRA AND HILDA HILST

Ana Clara Magalhães de Medeiros<sup>1</sup>

Renata Pimentel Teixeira<sup>2</sup>

“Buscou no amor o bálsamo da vida,  
Não encontrou senão veneno e morte.”

(Manuel Bandeira)

“Ao invés de Morte/Te chamo poesia

Fogo, Fonte, Palavra viva

Sorte.”

(Hilda Hilst)

**RESUMO:** Traçamos neste artigo uma abordagem comparatista a partir do tema da morte entre uma seleção de poemas de Manuel Bandeira (Recife, 1886 – Rio de Janeiro, 1968) e a obra *Da morte: odes mínimas* (1980), de Hilda Hilst (Jaú, 1930 – Campinas, 2004), observando as

<sup>1</sup>Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília – Brasil. Professora Adjunta da Universidade Federal de Alagoas – Brasil. Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7218-2187>. E-mail: [ana.medeiros@fale.ufal.br](mailto:ana.medeiros@fale.ufal.br).

<sup>2</sup>Doutora em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco – Brasil. Professora Associada da Universidade Federal Rural de Pernambuco – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2811-6067>. E-mail: [renata.pimentelt@ufrpe.br](mailto:renata.pimentelt@ufrpe.br).

relações com a tradição poética ocidental e as proposições de ruptura que ambos empreendem, considerando o farol bandeiriano e os desdobramentos propostos pela poeta paulista. A partir de Bourdieu (1989, 2004); Perrone-Moisés (1990); Mbembe (2018); Ariès (2000); Sena (1961) e Grando (2014), observamos os diálogos possíveis entre a obra do modernista e a de Hilst publicada já na segunda metade do século XX. Ainda, destacamos que a escolha particular de ambos por vidas reclusas, inteiramente dedicadas à literatura, revela a consciência de recusa à alienação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Morte; Tradição; Ruptura; Manuel Bandeira; Hilda Hilst.

**ABSTRACT:** In this article we made a comparative approach based on the theme of death from a selection of poems by Manuel Bandeira (Recife, 1886 - Rio de Janeiro, 1968) and the work *Da morte: odes mínimas* (1980), by Hilda Hilst (Jaú, 1930 - Campinas, 2004), observing the relations with the western poetic tradition and the rupture propositions that both undertake, considering Bandeira as lighthouse and the developments proposed by the youngest poet Hilda. Using the contribution of Bourdieu (1989, 2004); Perrone-Moisés (1990); Mbembe (2018); Ariès (2000); Sena (1961) and Grando (2014) we observe the possible dialogues between the work of the modernist and that of Hilst published in the second half of the 20th century. Still, we highlight the choice of poets for their secluded lives, entirely dedicated to literature, reveals the awareness of refusal to alienate.

**KEY WORDS:** Death; Tradition; Rupture; Manuel Bandeira; Hilda Hilst.

*Para Magno Almeida*

## **1. INTRODUÇÃO: DESSA TAL ESPÉCIE HUMANA E DOS TEMAS UNIVERSAIS EM ODES MÍNIMAS**

A existência da espécie humana é afinada, em sua melodia mais básica, por um diapasão dicotômico: a vida e a morte. Assim funciona tal instrumento metálico, em forma de forquilha, o diapasão: com dois “braços”, nos quais se deve bater para que vibrem e emitam o som guia para a afinação dos instrumentos; as variações sonoras e suas combinações são infindas, enquanto o nascer e o morrer estendem-se pelo percurso de cada pessoa por termos desenvolvido a tal ferramenta da consciência da finitude, e com ela – como tenso e necessário ingrediente – o medo.

Esta mesma espécie de que falamos, a humana, desenvolveu formas diversas de se comunicar e expressar. A um vasto conjunto resultante dessas expressões foi dado o nome de arte, a qual enseja um terreno enorme em manifestações, linguagens e

formas, que sempre se interligam. Poderíamos dizê-las promíscuas formas do invento e do engenho humano para seguir tentando expressar aquilo que Leyla Perrone-Moisés muito bem enuncia em seu artigo intitulado “A criação do texto literário”, presente no livro *Flores da escrivantina*, que aqui transcrevemos:

A literatura nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida com falta.

A primeira falta é experimentada por todos, no mundo físico a que chamamos real. O mundo em que vivemos, o mundo em que tropeçamos diariamente, não é satisfatório. Essa é uma constatação a que se chega bem cedo, na existência. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 103).

Mas a literatura é forjada em um sistema que também funciona “em falta”, a linguagem; afinal, ela não pode substituir o mundo e nem é capaz de recriá-lo ou representá-lo fielmente. Por meio dos sistemas semióticos artísticos – e, no caso da literatura, por meio da língua (em sua modalidade escrita ou oral) –, o que a arte/ literatura faz é evocar o real, aludir a ele, re/inventá-lo. Em trecho imediatamente anterior, em seu ensaio, Perrone-Moisés indicava que:

A literatura, felizmente, continua existindo, apesar de não acreditarmos mais na possibilidade de a linguagem representar ou expressar um real prévio, criar, inventar ou produzir um objeto que seja auto-suficiente (...). A literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer. (1990, p. 102)

Ao alinhavarmos o prólogo a esta breve empreitada que agora iniciamos, conectamos o desvendar de mundo que a literatura realiza com os extremos de experiências humanas que já trouxemos no início: a vida e a morte. Esta relação, então, faz com que a arte e a literatura se vejam frequentemente provocadas a

abordar tais temas, sendo a morte um dos mais recorrentes; na mesma medida que é tabu, é medida da falibilidade/transitoriedade da vida que acompanham a humanidade pela noção e pelo temor conscientes da finitude.

Alguns temas são uma constante em qualquer época, geografia, cultura, língua, etnia ou mesmo perspectiva de gênero que se tome como recorte: seja no ocidente seja no oriente; seja na versão oficial da ficção dominante sobre o que sejam norte e sul; seja nas noções de tempo passado, presente ou futuro; nas culturas tachadas primitivas ou nas que se pretendam e se arvorem civilizadas... Um dos mais recorrentes motes, então, do universal humano é a morte. Manifesto em todas as linguagens artísticas (desde os desenhos rupestres em cavernas), o que diferencia as inumeráveis nuances dos tratamentos a tal assunto são aspectos culturais (de espirituais a religiosos e comerciais) e geopolíticas: idiosincrasias de perspectiva, experiência, olhar e cosmovisão.

Outra dicotomia é a relação do tratamento do tema da morte pelo olhar do que se convencionou estabelecer como tradição e seu suposto par antagônico, a ruptura: todas as culturas humanas são campo de tensão constante de forças, produzidas por pessoas (individual ou coletivamente) inseridas em estratos socioeconômicos e diversos outros marcadores muitas vezes antagônicos. Além disso, as/os artistas são alocadas/os em cada um desses grupos (como representantes da tradição prestigiada ou das produções marginais, vanguardistas ou disruptivas) e essas classificações são resultados de outras tantas tensões e disputas no campo da arte. Há os que se pretendem parte do grupo voluntariamente e os que são arbitrariamente incluídos neles. Há ainda aquelas/es que conseguem inventar lugares para si mesmas/os, como talvez seja o caso da e do poetas a serem aqui observados.

Saliente-se: as dicotomias e estruturas binárias marcam as histórias e lógicas oficiais dos dominantes e das/os insurgentes, resistentes ou

invisibilizadas/os. Na própria ordem estrutural, estão o imperialismo e o colonialismo em suas versões e estratégias de práticas de submissão, aculturação, em suas máquinas de guerra e extermínio de corpos e culturas. Se colocamos neste cenário os corpos dos poetas que aqui buscamos ler, veremos vidas em sua complexidade, mesmo quando perscrutam o cotidiano e uma existência alheia ao pacto com a lógica oficial, capitalista, esmagadora de subjetividades que não se submetam ao serviço desta lógica de mercado. Teremos, então, corpos, trajetórias e escrituras cujas subjetividades inventam um outro *lócus* e outro *modus vivendi*.

Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho (Recife, 1886 – Rio de Janeiro, 1968), homem, quiçá, branco, filho de uma classe média que viveu melhores tempos na sua infância (o avô, cantado no poema “Evocação do Recife”, do livro *Libertinagem*, de 1930, tinha um casarão na Rua da União, quando este era um endereço prestigiado), mas passou parte significativa da vida adulta e a velhice em endereços bem mais humildes, a exemplo do Morro do Curvelo, no Rio de Janeiro, para onde migrou. Viveu da escrita: professor, jornalista, tradutor, poeta, cronista. Alcançou reconhecimento entre os pares e a crítica, mas nada que se tenha convertido em saldo pecuniário abundante, diga-se de passagem.

Já Hilda de Almeida Prado Hilst (Jaú, SP, 1930 – Campinas, SP, 2004), mulher branca, também com uma condição de origem privilegiada economicamente, talvez mais que Bandeira, pois filha única do fazendeiro de café (além de jornalista, poeta e ensaísta) Apolônio de Almeida Prado Hilst, de quem herdou a Casa do Sol, propriedade em Campinas onde a autora se isolou para dedicar-se à produção de sua vasta e multifacetada obra (poesia, prosa, crônica e teatro). Também ela alcançou um reconhecimento crítico, porém, colocada em certo patamar de autora hermética, para leitores mais seletos: face aparentemente oposta à poesia prosaica e cotidiana de Bandeira – fio analítico que retomaremos ao longo deste nosso percurso.

A proposta que lançamos parte de observar escolhas existenciais desses dois nomes de extrema relevância na invenção poético-literária (pois que criaram em diversos gêneros e suportes textuais), ou seja, a opção por uma vida reclusa, apartada da sociedade de consumo e dos salões<sup>3</sup>, dedicada à escrita literária, e aqui focaremos a poesia em particular. Outro ponto de convergência que nos norteia, absolutamente entrelaçado a este olhar sobre escolhas existenciais, é a presença reiterada do tema da morte, como já esboçamos, uma recorrência universal na cultura humana em todos os tempos. Ou seja, tema presente nas mais diversas línguas, culturas, expressões artísticas (em linguagens diversas, não só a literária, seja escrita ou oral), temporalidades e espaços de geopolítica.

Como, então, essa dinâmica (tratamento/valores da tradição e da ruptura) se revela, focando-se o tema da morte em obras específicas de Manuel Bandeira e Hilda Hilst? Bandeira é o poeta mais velho, que adentra antes o mundo literário brasileiro, saído do Nordeste e absorvido no Sudeste como referência estética e intelectual, atravessando nuvens de movimentações estéticas (desde o parnaso-simbolismo ao modernismo de primeira hora e além) e Hilda Hilst, cuja poesia não pode ser lida sem a chave de compreensão que abre às letras poéticas brasileiras o mestre Bandeira: eis uma das questões que buscamos provocar. Recorremos a essas duas figuras, que publicaram poesia em meados do século XX, perfazendo percursos bem distintos, mas dentro de um mesmo sistema e campo artístico, seguindo o pensamento de Pierre Bourdieu (1989, 2004), para quem o “campo de produção cultural” é antes, e mais, um campo de forças, de tensões, uma rede de determinações

---

<sup>3</sup> Mesmo sendo nome de referência na Semana de Arte Moderna de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo, Bandeira se fez presente como referência intelectual e ao ter seu poema “Os Sapos” declamado pela voz de Ronald de Carvalho; Hilda ainda jovem recolheu-se à Casa do Sol, em Campinas, onde passou a vida escrevendo literatura.

concretas e subjetivas que agem e pesam sobre todos os que atuam em seu interior, tanto para o conservar quanto para o modificar.

Aqui, articulam-se todos os capitais a que se refere Bourdieu (econômico, cultural, social e simbólico), entretecidos nas negações que percebemos nestes poetas em estudo em relação à ordem vigente, por exemplo a já aludida reclusão como decisão de vida produtiva do capital simbólico e cultural, mas em uma adesão atritiva com a lógica produtivista da economia capitalista e de afirmação convicta do *status quo*. Tanto a obra de Bandeira quanto a de Hilda tencionam e dialogam com a cultura ocidental e brasileira em suas tradições e propondo torções, rupturas estéticas formais e de tratamento temático: inserem-se na discussão atravessando limites e propondo caminhos, é o que veremos adiante a partir de uma seleta de poemas em diálogo.

Nesta chave comparatista de leitura entre Bandeira e Hilda, propomos um percurso por *Da morte: odes mínimas* (HILST, 1980; 2001), entremeada a uma seleção de poemas de Bandeira (cuja extensa produção revela a reiterada e constante presença deste tema tanatográfico), começando com o sintomático primeiro título *A Cinza das Horas* (1917). Trazemos como disparador de nossa reflexão as palavras de Achille Mbembe, em seu *Necropolítica*: "A política é, portanto, a morte que vive uma vida humana. Essa também é a definição do conhecimento absoluto e soberania: arriscar a totalidade de uma vida" (MBEMBE, 2018, p. 12-13). Aqui nos parece traçado o mote de dois poetas que criam uma radicalidade política além da compreensão óbvia do termo empregado utilitariamente na vida "prosaica" (ironia no termo, ao evocar prosa em oposição a poesia), sabendo ser a morte o cotidiano de quem vive e reflete pelo verbo poético. Assim, produziram toda uma poética que persegue a morte na vida, como consciência de ser esta a via para o "conhecimento absoluto" e a "soberania", ou seja, "arriscaram a totalidade de suas vidas" em uma dedicação inteira ao fazer poético, retirando-se de uma existência humana cegamente obediente à lógica capitalista de re/produção e alienação. Evidentemente,

ambos coabitaram no sistema econômico do país e do mundo: gozaram de condições financeiras privilegiadas em relação à maior parte dos brasileiros. Brancos, os dois viajaram para a Europa na juventude, frequentaram importantes circuitos culturais no sudeste brasileiro e foram provenientes de famílias com algum capital cultural e ainda maior capital financeiro, como já ressalvamos anteriormente.

No entanto, queremos frisar que a poeta paulista, como o pernambucano, dispunham de uma consciência ética – apreendida de sua produção estética – que lhes permitiu avançar em relação à comum experiência humana na *práxis* capitalista. Em alguma medida, os dois, aficionados pela poesia e pelo trabalho poético, empreenderam caminhos de dedicação vital ao fazer artístico. Hilda encerrou-se na Casa do Sol, transformando um espaço doméstico em reduto de inspiração criativa. Bandeira publicou livros desde seus vinte e um anos até o ano de sua morte, dedicando-se não apenas à escrita de poesia, mas à produção de crônicas, escrita memorialística, tradução de obras de gêneros literários diversos para o português. Se o sistema capitalista impele os viventes a uma rotina de dedicação cotidiana ao labor alienante, pode-se notar, pela biografia dos dois autores aqui destacados, que seu principal ofício foi o artístico. Nesta linha, o esforço de ambos, em geral, escapou aos limites do trabalho assalariado, usualmente apartado da contemplação estética, da observância filosófica e do gozo autoral. Vidas, portanto, que podemos dizer terem sido majoritariamente voltadas à *poiesis*, no sentido aristotélico.

Ainda buscando eco nas palavras de Leyla Perrone-Moisés: “A escritura se alimenta das zonas mortas da individualidade e das ruínas da literatura, essa esplêndida múmia” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 83). Bandeira colhe na mitologia do cotidiano mais prosaico a morte como parte da vida, que irmana todos os seres, na ceia, na chegada de Irene ao céu, na morte do carregador de feira livre noticiada sem glamour no jornal e também como caminho de resistência do tuberculoso condenado a falecer jovem e que viveu mais de 80

anos; Hilda revolve as formas poéticas legitimadas pela tradição (na escolha da Ode) e toda a base da cultura ocidental desde a Grécia para dar face e existência à morte, desde Tânatos à própria Poesia como transfiguração da vida em fenecimentos e transformação.

## 2. A MORTE, DESTINO DE QUEM VIVE: TRADIÇÃO E TRANSGRESSÃO EM HILDA E BANDEIRA

Propomos, assim, uma abordagem comparativista, a partir desse tema (*Da morte*) e suas “voltas” na poética bandeiriana de maneira geral e no livro de Hilda Hilst publicado em 1980 especificamente. Tal releitura do cânone lírico brasileiro do século XX permite pensar a vitalidade artística de um poeta – Bandeira – que viveu e experimentou todas as gerações do movimento modernista, com obra que suscita diálogos múltiplos e inacabados com a continuidade da nossa poesia, especialmente com a produzida na segunda metade dos anos 1900 pela palavra de uma poeta aficionada por tradição, amor e morte – Hilda Hilst.

A ode primeira de *Da morte* já comporta a dicotomia propulsora de todo o livro e quiçá da maior parte da poesia hilstiana: o acesso à tradição literária imbricado ao intuito de transgressão em relação às formas da arte e da vida. Não podemos nos furtar de uma discussão sobre formas clássicas, exigida pelo próprio título da publicação. Entre os gregos antigos, a ode constituía um poema lírico destinado ao canto, composto por estrofes com métrica igual e um caráter entusiástico, solene. Ode, do grego, significa precisamente “canto” e evoca o princípio da simetria, sendo feita para ser entoada com música e coro. Quando o mais renomado arquiteto de odes no Ocidente, Horácio, no século I. a. C., em latim, utilizou tal forma, isso já não representava um modo corriqueiro, contemporâneo de se fazer poesia. Horácio retoma Alceu e Safo de Lesbos (compositores tradicionais de odes gregas) e deles empresta uma forma lírica,

em outro tempo-espaço. Procedimento similar é realizado pela autora brasileira vinte séculos depois.

Se a ode greco-latina apresentava estrofes alcaicas, as de Hilda transgridem qualquer estrutura-padrão que se repita exaustivamente: deparamo-nos com versos de uma única sílaba métrica, poemas com uma exclusiva estrofe, verso derradeiro emblemático destacado do restante do poema (à maneira de Manuel Bandeira). Acionando a tradição séria das odes no título (inclusive com a preferência tipicamente latina pela preposição “de” em “da morte”, em detrimento de “sobre”, mais comum em língua portuguesa), Hilda já anuncia infringir a plangência e o lamento por cantos alegres, íntimos e “mínimos” para saudar a morte. O diálogo com a morte comporta, inclusive, a alteração do nome da “Indesejada” por algo mais corriqueiro, menos melancólico. A ode, enfim, reclama seu espaço nesta discussão:

I  
Te batizar de novo.  
Te nomear num trançado de teias  
E ao invés de Morte  
Te chamar      Insana  
                    Fulva  
                    Feixe de flautas  
                    Calha  
                    Candeia  
Palma, por que não?  
Te recriar nuns arco-íris  
Da alma, nuns possíveis  
Construir teu nome  
E cantar teus nomes perecíveis:  
                    Palha  
                    Corça

Nula

Praia

Por que não?

(HILST, 2020, p. 316).

O tom grandiloquente das odes de Píndaro, Alceu ou Horácio (tradicionalmente numeradas, como as que vemos de Hilda) cede lugar a uma proximidade quase afetuosa com a Morte (nome grafado em maiúscula como em substantivo pessoal), feita interlocutora no poema destacado e em todo o livro. Como ressalta Alcir Pécora em sua introdução à publicação do volume pela editora Globo: “as odes deste livro se compõem basicamente como a construção de uma interlocução da morte. Isto implica testar o vocabulário capaz de celebrá-la adequadamente” (PÉCORA, 2003, p.8). O diálogo começa com a certeza de uma necessidade: “Te batizar de novo.”, convicção enfática marcada pela presença do ponto final logo (e unicamente) no primeiro verso do poema. Urge renomear a morte, chamá-la de outra coisa: “Por que não?”, pergunta a voz lírica duas vezes, como que em movimento de rechaço a qualquer estranhamento frente ao papel da ação poética (também política) de “recriar nuns arco-íris/Da alma” este mundo e o que o baliza – sobretudo vida e morte.

Como adverte Pécora, há um vocabulário minuciosamente testado e finalmente empregado para celebrar a interlocutora (a derradeira de todos nós). Ressaltamos que os verbos, nessa Ode I, atuam organicamente na composição de uma relação *demasiado humana* com a morte. São seis verbos ao todo, que aparecem conforme a seguinte sequência: “batizar” (verso 1), “nomear” (verso 2), “chamar” (verso 4), “recriar” (verso 10), “Construir” (verso 12) e “cantar” (verso 13). Não é em vão que destacamos a posição dos verbos no poema. Sua escolha singular e o lugar que ocupam na ode imbuem o texto de sentidos vários: composto por uma única estrofe com dezoito versos é possível

notar uma simetria (de herança helênica) nos dois blocos que compõem a estrofe. Batizar, nomear e chamar encontram um espelho, cortado pela pergunta “Palma, por que não?” (verso 9), nos verbos recriar, construir, cantar. Ora, essa classe de palavras não aparece em qualquer ponto do poema. O aparecimento nos versos 1, 2 e 4 repete-se (ao contrário) nos versos 10, 12 e 13. Em poesia, contudo, o espelho não apenas reflete a imagem, mas a recria. Esses dois blocos de um só poema estão divididos pelo questionamento (“por que não?”) que aparece precisamente no nono verso, na metade do poema, portanto. Essa simetria, em um poema chamado de Ode, faz lembrar, é claro, do ideal apolíneo disseminado entre os gregos clássicos das formas épicas, líricas e dramáticas. Sobre tal tradição, assevera a autora Heloísa Moreira Penna que “A estrutura estrófica [da ode] prima pela simetria numérica, semântica e gramatical” (PENNA, 2007, p. 225). Por mais que subverta o padrão métrico, estrófico e rímico da ode greco-latina, evidentemente Hilda compõe ode com rigorosa simetria numérica, semântica e gramatical, sendo o caso dos verbos apenas um exemplo.

A morte, milenarmente “Indesejada” por fazer dos viventes seres perecíveis, é destronada – no sentido bakhtiniano de destronamento e inversão (BAKHTIN, 2008) – de seu lugar de poder absoluto para tornar-se também uma efêmera. Após *construir* o nome da interlocutora, a poeta a canta com “nomes perecíveis: Palha/Corça/Nula/Praia”. Leitores podem estranhar certo encadeamento coordenado entre substantivos que remetem a instâncias claramente perecíveis (como “palha” e “corça”), com termos bem menos associados à fugacidade em nossa língua (“nula” e “praia”). Se perguntamos ao poema por que uma praia é perecível, ele nos responde que, tal como a Morte – por que não? A praia é uma instância de efêmeros da areia, do mar, da ação iniludível do tempo. Questionando a efemeridade das coisas, dos seres e da morte, a voz lírica adentra o universo filosófico (de berço grego) e faz poesia como quem, ao recriar o mundo, pergunta, dialoga, tece teias.

Essa primeira ode hilstiana compele-nos à leitura de poema icônico de Manuel Bandeira publicado no livro *Opus 10* (de 1952). Trata-se de “Consoada”, a que nos remetíamos desde antes com uso dos termos bandeirianos “a Indesejada” e o adjetivo “iniludível”:

CONSOADA

Quando a Indesejada das gentes chegar

(Não sei se dura ou caroável),

Talvez eu tenha medo.

Talvez sorria, ou diga:

— Alô, iniludível!

O meu dia foi bom, pode a noite descer.

(A noite com os seus sortilégios.)

Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,

A mesa posta,

Com cada coisa em seu lugar.

(BANDEIRA, 2009, p. 208).

Antes de uma análise mais detida do poema destacado, cumpre empreender travessia pelo livro que o abarca. Publicado cerca de trinta anos antes do *Da morte* hilstiano, *Opus 10* também constitui obra que, desde o título, evoca o universo da arte erudita ocidental. O nome do livro de 1952 remete à música clássica, ao conjunto de composições de um artista. Nesse pequeno conjunto poético bandeiriano (o menor dentre seus livros de poesia), observa-se uma abordagem prosaica, marcada pela iminência da morte na maioria dos poemas, de temas românticos ou grego clássicos. É neste livro que acessamos o grilo que se recusa a tocar flauta por se tratar de instrumento “*troppo dolce!*” (muito doce). Aqui, cabe lembrar que um dos possíveis nomes com que a voz poética batiza a Morte na Ode primeira de Hilda Hilst é justamente “feixe de flautas” – *troppo, troppo dolce!*

Também em *Opus 10*, vemos o poeta em “Discurso em louvor da aeromoça” deslocar-se da então contemporânea tecnologia aérea para os céus e as odes helênicas: “Não pareceis baixar dos céus atuais/Mas dos antigos,/Quando na Grécia os deuses ainda vinham se misturar com os homens//Píndaro gostaria de cantar o vosso quotidiano heroísmo, tão simples, a vossa graça, a vossa bondade” (BANDEIRA, 2009, p. 202). Píndaro, nome fundamental para a forma ode em sua expressão antiga, gostaria de cantar o cotidiano simples e gracioso, por isso mesmo heroico, de uma aeromoça. Como os deuses e a morte, Chopin ou Píndaro encarnam no terreno ordinário – mas libertador – que é a poesia de Bandeira.

Com tais ferramentas, votamos à leitura de “Consoada”, termo que remete a uma refeição noturna especial. À exemplo da primeira ode hilstiana, deparamo-nos com poema de uma única estrofe, essa composta por dez versos, também alicerçada naquele princípio da simetria ou paralelismo que nossos dois poetas herdaram e subvertem da lírica greco-latina. Visualmente e de maneira quase imediata na leitura, nota-se o corte empreendido pelo travessão com vocativo e ponto de exclamação (o único do poema) precisamente no verso quinto, a meio do caminho do texto. O espelhamento criativo, que destacamos na ode feita por Hilda de batismo da morte, faz-se presente também aqui em estrutura bastante similar: antes e depois do travessão, temos um conjunto de cinco versos, começados pelo “tema” (a chegada da morte na vida ou no dia, versos 1 e 6), seguidos de comentário entre parênteses (versos 2 e 7) e mais dois versos que se complementam mutuamente.

Neste poema, o travessão marca o diálogo com a interlocutora (a mesma Morte das odes mínimas de Hilda). Principiada tal conversação, a *Indesejada* desloca-se do campo hipotético, desconhecido, misterioso – note-se a relevância da expressão “não sei se” (verso 2) e da repetição do “talvez” (versos 3 e 4) – e adentra intimamente o dia, a noite do eu lírico. Tudo começa com um chamamento sem cerimônias: “— Alô, iniludível!”. Feito esse contato próximo,

quase lúdico com a morte, passamos ao momento das convicções do poeta: o “dia foi bom”, a noite pode chegar, o campo está lavrado, a casa limpa, a mesa – para a consoada com a amiga – está posta. E, finalmente: “cada coisa em seu lugar” (verso 10), para quando – a rima nos obriga a esse movimento de retorno – para “Quando a Indesejada das gentes chegar” (verso 1). “Se dura ou caroável” (gentil, afável), seja como for: os poetas de “Consoada” e “Ode I” (*Da morte: odes mínimas*) querem mais que cantar, dialogar com a *iniludível* – “por que não?” (HILST, 2020, p. 316).

Os dois casos já discutidos, de acesso e ruptura com uma renomada tradição lírica, sob o signo da morte, são exemplares do que disse o poeta e pensador português Jorge de Sena sobre Bandeira: “a disponibilidade de um poeta que não se fechou nunca nas suas convicções de homem ou de artista, mas só na sua experiência de estar vivo e humano e de amar dedicadamente a própria poesia e a dos outros” (SENA, 1961, p. 149-150). Tendo escrito isso ainda nos anos 1950, entendemos que o comentário sintetiza com propriedade essa recusa à alienação, pela poesia, que flagramos em Bandeira, mas também em Hilda Hilst. A experiência de estarem vivos e humanos parece ser o grande mote para a escrita da morte na escritora e no escritor que visitamos.

Há uma ode, a V, também da primeira parte das *odes mínimas* que efetiva um movimento similar ao de “Consoada”. Vemos ali uma voz poética que questiona como a morte virá, em diálogo com a própria *Indesejada* (nem tão indesejada assim... seria, talvez, porque compreendida/sentida como parte do pacto de estar viva e ser perecível, peremptória). Acompanhemos o poema:

V

Túrgida-mínima

Como virás, morte minha? (2)

Intrincada. Nos nós.

Num passadiço de linhas. (4)

Como virás?

Nos caracóis, na semente (6)

Em sépia, em rosa mordente (7)

Como te emoldurar?

Afilada

Ferindo como as estacas (10)

Ou dulcíssima lambendo (11)

Como me tomarás?

(HILST, 2020, p. 318).

Agora estamos diante de ode com maior número de estrofes (cinco ao todo), sendo a última delas composta exclusivamente por um verso, em exercício poético que lembra o verso-fecho solitário levado a cume com Bandeira – desde *A cinza das horas* (de 1917) até *Estrela da tarde* (já de 1963).

A ode V, destacada, é mesmo inquietante. Seu vocabulário, por vezes sofisticado (“túrgida”, “passadiço”, “sépia”, “afilada”), e o uso da segunda pessoa do singular no diálogo com a Morte (“tu” em detrimento de “você”, percebido na desinência dos verbos “virás”, “tomarás”) podem apontar para um poema menos acessível, menos palatável ao gosto popular. Contudo, o ritmo da ode é ditado pela tonicidade de sílabas e pela presença de rimas nos versos em redondilha maior – verso mais popular da lírica e do cancionero de Língua Portuguesa (mais uma dobra sobre tradição e contemporaneidade ao acionar o repertório que vai da intimidade com a tradição chamada à cena, mas em vestes de métrica popular. Operar tradição e ruptura com tanta sutileza e propriedade é outro elo Bandeira-Hilst). As

redondilhas, aqui, apresentam-se nos versos 2, 4, 6, 7, 10 e 11 (destacados na citação), com rimas nos versos 2 e 4; 6 e 7 que deságuam em uma nasalização erótica no verso 11: “dulcíssima lambendo”. Queremos dizer que os versos 2 e 4 rimam em sílabas nasais: “*minha*” e “*linha*”; tanto quanto o 6 e o 7: “*semente* e *mordente*”. Na quarta estrofe, os gerúndios no começo do verso 10 (“ferindo”) e no final do 11 (“lambendo”) conferem certo movimento espacial para o discurso. E empreendemos o percurso da Morte: lambemos as palavras, como ela lambe a vida.

Se, por um lado, as redondilhas conduzem o movimento no poema – nasalizado como o próprio termo *movimento* –, por outro, a pergunta repetida (e transformada) quatro vezes a partir do “como” (versos 2, 5, 8 e 12) vincula-nos a essa interlocutora (a “iniludível”) ao longo de todo o texto. Como destaca a pesquisadora Cristiane Grando, em texto sobre *Da morte*: “Além das estruturas paralelas aprimoradas, Hilda dedica-se mais aos versos brancos, às rimas internas e à pausa no meio dos versos, marcada com ponto final ou de interrogação” (GRANDO, 2014, p. 8). Vimos as estruturas paralelas na Ode I (a que chamamos de espelhamento), procedimento que se repete nesta V pela posição das redondilhas e das rimas ao longo das estrofes. Em síntese: sinuosos, leitores, nos movimentamos, com a morte, “túrgida-mínima”, no decorrer desse poema absolutamente corpóreo em imagens e ritmo. Outra vez com Grando, acreditamos que “A obra de Hilda Hilst é um verdadeiro oceano: símbolo de mobilidade – de significados, imagens; de força – dos personagens e do eu lírico; de profundidade – do texto que proporciona múltiplas leituras; e de imensidão” (GRANDO, 2014, p. 10).

Perenes na condição de consciência provisória, como vida e morte, mas também como tradição e rupturas modernistas, assim são a poesia de Hilst e a de Bandeira, que se fazem instante e eternidade inscritos no corpo de uma cultura: morte e transcendência na busca do incognoscível, do

divino, porém sem ignorar as tantas formas de a espiritualidade se manifestar. São, pois, múltiplas e extremamente eficazes ao articular tradição e ruptura; erudito e popular – sem hierarquização. Tanto que invocam a este texto as vozes de um estudo calcado na espiritualidade mestiça e originária, sincrética e radicalmente brasileira das macumbas:

Ou seja, o seu desate é sempre provisório e parcial, uma vez que a leitura que o desvenda pode vir a partir de um novo verso enigmático que se adicione ao elaborado anteriormente. Neste sentido, (...), compreende-se como um fenômeno polifônico, ambivalente e inacabado (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 14).

Estamos, então, diante de versos que orquestram vozes da poesia na sua tradição ocidental desde a Grécia clássica, passando pelos influxos do lírico medievo e sua musicalidade na deambulação de poeta até a incorporação das quebras formais, estruturais e lexicais trazidas à baila pelo modernismo e seus desdobramentos. Em “Consoada”, de Bandeira, como nesta ode V de Hilst, observamos vozes poéticas que esperam a hora do trespasse e, portanto, pensam (fazendo poesia) o momento de confronto com o fim.

Há, no entanto, pouco depois dessa, uma ode hilstiana que inverte a sensação de perder e põe a ambivalência citada em cena. Na ode VII, a perda não acomete a poeta (que morrerá), mas sim a *Indesejada*, na medida em que esta chegará em um único e fugaz momento daquela vida, perdendo dela todos os outros instantes. A inversão é belíssima, com sentidos que abalam as religiões e a filosofia, se consideramos que a morte nos perde a vida (em detrimento do pensamento usual de que pela morte nós perdemos a vida). O poema tece a tese:

Perderás de mim

Todas as horas

Porque só me tomarás

A uma determinada hora.

E talvez venhas num instante de vazio

E insipidez.

Imagina-te o que perderás

Eu que vivi no vermelho

Porque poeta, e caminhei

A chama dos caminhos

Atravessei o sol

Toquei o muro de dentro

Dos amigos

A boca nos sentimentos

E fui tomada, ferida

De malassombros, de gozo

Morte, imagina-te.

(HILST, 2020, p. 319-320).

Diferentemente da ode V e de “Consoada”, como antecipamos, não é a eu poética que confabula, agora, o momento do fim. Ao contrário, a poeta convoca que a Morte o imagine e imagine a si. As duas primeiras estrofes do poema já promovem a derrocada da morte de certo lugar privilegiado – ela perderá e perderá muito, uma vida inteira, “todas as horas”. A *iniludível* não terá qualquer gozo (para ficar com expressão destacada no penúltimo verso da ode), talvez venha “num instante de vazio”, num momento de “insipidez”.

A voz lírica regozija-se porque viveu – “porque poeta” –, caminhou, teve amigos, tocou “a boca nos sentimentos”, foi “tomada, ferida”: gozou. Enfim, a poeta goza porque vive e terá vivido quando a morte chegar, essa que não pode imaginar o que seja vida. Por isso, com desdém, a voz provoca: “Morte, imagina-te”.

### 3. DESTINO DE QUEM VIVE: A MORTE É TODO DIA

Nossa escrita nasce da presença da morte nas poéticas de Manuel Bandeira e de Hilda Hilst. Mais especificamente, este texto é tecido a partir das imagens e dos diálogos travados com a *Indesejada* pelo poeta modernista e pela poeta que o sucede no tão breve e já passado século XX. O tema do trespasse, por seu caráter absolutamente democrático e universal, interessou e interessa à literatura, à história, às ciências sociais, às artes em geral. Deste conjunto de saberes, não podemos, neste esforço, deixar de *avivar* o contributo do historiador Philippe Ariès sobre a relação humana com o morrer, o luto, o sepultamento. Há uma expressão utilizada pelo pensador francês em seu *O homem perante a morte* que consideramos bastante oportuna para a leitura que fazemos da poesia de Bandeira e Hilda. Trata-se da ideia de “morte domada”. Vocalizamos o defunto mencionado para imbuir de fôlego este debate:

Encontrar de Homero a Tolstoi a expressão constante de uma mesma atitude global perante a morte não significa que se lhe reconheça uma permanência estrutural estranha às variações propriamente históricas. Muitos outros elementos sobrecarregaram este fundo elementar e imemorial. Mas resistiu aos avanços evolutivos durante cerca de dois milênios. Num mundo sujeito à mudança, a atitude tradicional perante a morte aparece como um embrião de inércia e de continuidade.

Está agora tão apagada dos nossos costumes que temos dificuldade em imaginá-la e compreendê-la. A atitude antiga em que a morte é ao mesmo tempo próxima, familiar e diminuída, insensibilizada, opõe-se demasiado à nossa onde faz tanto medo que já não ousamos pronunciar o seu nome.

É por isso que, quando chamamos a esta morte familiar a morte domada, não entendemos por isso que antigamente era selvagem e que foi em seguida domesticada. Queremos dizer, pelo contrário, que hoje se tornou selvagem quando outrora o não era. A morte mais antiga era domada (ARIÈS, 2000, p. 40).

Essa longa citação torna-se necessária para que possamos operar com tripé essencial a este trabalho: a abordagem da morte na poesia de Bandeira e de Hilst; certa retomada clássica também nesse modo de tratar, confrontar e dialogar com a morte; e, por fim, um pensamento sobre o próprio século XX e sua hostilidade para com o morrer, de que nossos dois poetas saem ilesos. Lançando mão dos termos de Ariès, entendemos que o poeta do “Recife morto. Recife bom” (BANDEIRA, 2009, p. 110), que no poema “Desencanto” afirma “eu faço versos como quem morre” (BANDEIRA, 2009, p. 8), tanto quanto a escritora da herdada Casa do Sol escrevem sobre uma “morte domada”, inscritos na linhagem que o historiador vê traçada de Homero a Tolstói. A proximidade, a familiaridade com a “morte minha”, a “amada”, a “amada morte” (HILST, 2020, p. 317-319) de Hilda opõem-se àquele medo hediondo perante o fim que marca o nosso presente século e os dois mais recentes.

Quando o eu lírico bandeiriano opta por anunciar nestes termos a sua espera: “Quando a Indesejada das gentes chegar” está fazendo coro ao discurso de um tempo, de um tempo genocida, mas ainda assim avesso à relação com a morte, que é este forjado pelo mundo eurocêntrico. O desbancar desse modo “selvagem” de tratar o tema vem precisamente no verso do meio do poema, que já destacamos. Imbuído de um travessão, o poeta chama “Alô, iniludível!”, com direito a ponto de exclamação e a vocábulo colhido das conversações ordinárias (“alô”), em procedimento que destrona aquela atitude constrangida e distanciada para com o morrer. Como outro exemplo, há o poema “O homem e a morte”, do livro *Belo belo*, em que se revela um diálogo leve e delicado da morte – feita Anjo – com um homem perante o fim. O humano confessa: “—

Imaginava-te feia,/Pensava em ti com terror...” (BANDEIRA, 2009, p. 178). Reedita-se, portanto, em um poema bandeiriano, a maneira de, primeiramente, apresentar a atitude “selvagem” para com o trespasse (da nossa cultura), para, em seguida, essa posição ser transgredida. Eis o que a morte responde ao indivíduo: “— Sim, torna o Anjo, a Morte sou,/ Mestra que jamais engana,/ A tua amiga melhor”. Após o diálogo, a voz que fala no poema empreende uma descrição afetuosa:

E o Anjo foi-se aproximando,  
A frente do homem tocou,  
Com infinita doçura  
As magras mãos lhe compôs.  
Depois com o maior carinho  
Os dois olhos lhe cerrou...  
(BANDEIRA, 2009, p. 178).

Como nos ensina o historiador francês Fustel de Coulanges, em *A Cidade antiga*, ao estudar a construção da civilidade da cultura greco-romana centralizada no culto aos mortos, percebe-se a abertura do humano ao mistério e à busca da transcendência:

Foi talvez diante da morte que o homem, pela primeira vez, teve a ideia do sobrenatural e quis abarcar mais do que seus olhos humanos podiam lhe mostrar. A morte foi, pois, o seu primeiro mistério, colocando-o no caminho de outros mistérios. Elevou o seu pensamento do visível para o invisível, do transitório para o eterno, do humano para o divino (COULANGES, 2006, 20).

“Brevíssima contração”, “um cisco, um nada”, uma “dulcíssima” que chega “lambendo” (HILST, 2020, p. 318-319), assim encontramos a morte nas poéticas de Hilda e Bandeira. “Com o maior carinho”, ela se fez verso e habitou

intimamente o cotidiano e a escrita de nossos dois autores. “A morte antiga era mais domada”, sintetiza Ariès. Podemos, por extensão, dizer que a morte mais domada das páginas hilstianas e bandeirianas revive certa posição perante o morrer que, tanto quanto uma ode, uma balada ou o Deus Pã lembram outro mundo: um em que as instâncias da vida (incluindo-se o fim dela) estavam ainda poupadas da alienação, o que lhes permite a consciência do eterno.

#### 4. A MORTE NÃO É ARREIMATE: INCONCLUSÕES E OUTRAS ABERTURAS

Vivem, portanto, Bandeira e Hilda, em íntima confluência com a finitude, que não lhes tolhe, ao contrário, dá-lhes a ciência de ir além na construção de suas próprias vidas-poéticas, com suas próprias regras. O pacto é com a morte domada, não com o mercado da vida, da arte, do que seja. Emblemático é o poema de Bandeira que sintetiza, já em seu título, a “Preparação para a morte” (do livro *Estrela da Tarde*, 1963):

A vida é um milagre.  
Cada flor,  
Com sua forma, sua cor, seu aroma,  
Cada flor é um milagre.  
Cada pássaro,  
Com sua plumagem, seu voo, seu canto,  
Cada pássaro é um milagre.  
O espaço, infinito,  
O espaço é um milagre.  
O tempo, infinito,  
O tempo é um milagre.  
A memória é um milagre.  
A consciência é um milagre.  
Tudo é milagre.  
Tudo, menos a morte.

— Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres  
(BANDEIRA, 2009, p. 261).

A estrutura das repetições musicaliza o diapasão dos versos, como mantra que esclarece o milagre: em tudo ele está, e se inicia na própria vida, percorrendo do mais ínfimo do pássaro ou da flor ao inefável do aroma e do canto, do voo; do tempo e do espaço; da memória e da consciência que são instâncias de antes da sabedoria de finitude, mas se fazem etapas de quem se prepara para o eterno. Assim, não sendo um simples arremate à vida, ou mesmo um fim, o travessão é signo da oralidade do verso final que sentencia: “a morte é o fim de todos os milagres” porque ela é a síntese de uma experiência vital, é a abertura ao mistério: a recusa à alienação e a invenção de uma vida que desautoriza a objetificação e o esvaziamento do encanto, do humano mais demasiado e mais “ao rés do chão”. A poesia vence a morte, porque com ela pactua e se faz tão perene quanto o mistério.

Tendo percorrido o hilstiano livro *Da morte*, não poderíamos deixar de evocar, neste desfecho e à luz da “preparação para a morte” de Bandeira, a última ode da obra, de número LXX, que, enfim, fiando o existir fadado à morte, sagra à vida a condição de poeta:

LXX  
Poeira, cinzas  
Ainda assim  
Amorosa de ti  
Hei de ser eu inteira  
  
(...)  
Fiandeira de versos  
Te legarei um tecido  
De poemas, um rútilo amarelo

Te aquecendo.

Amorosa de ti

VIDA é o meu nome. E poeta.

Sem morte no sobrenome.

(HILST, 2020, p. 403-404).

A morte, em letra minúscula, engendra isto que todos seremos, inteiros: “poeira, cinzas”, cessação de todos os milagres, para ficar com o Bandeira da *Estrela da tarde*. Entre os milagres destituídos do campo do sagrado, situa-se aquele operado pelo trabalho humano – fazer poético de mulher que fia versos e lega, em tecido, poemas que aquecem (a segunda estrofe destacada da ode não deixa dúvidas disso).

A eu poética, como a poesia bandeiriana – sua vida verdadeira – são amorosas da morte, sim. Por isso, com ela, dialogam, fugindo à alienação que embota o existir e seus fados. Contudo, a estrela – não a da tarde, mas a da *vida inteira* – do ser poeta sabe que tem por nome a VIDA, em caixa alta, que deixa heranças fiadas em palavras, espriadas no tempo: versos mínimos de corações vivos, grandes e *transverberados*.

### REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. *O homem perante a morte*. 2. ed. Trad. Ana Rabaça. Portugal: Europa-América, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 6. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Volume único. André Seggrin (Org.). 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

BANDEIRA, Manuel. *Poesias reunidas: Estrela da vida inteira*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: UNESP, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1989.

COULANGES, Fustel. *A Cidade antiga*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

GRANDO, Cristiane. Pela estrada das *Odes Mínimas* de Hilda Hilst. *Antares: Letras e Humanidades*, vol. 6, n. 11, jan-jun 2014. Disponível: [file:///C:/Users/aclar/Downloads/Sobre%20a%20Morte%20nas%20Odes%20Mínimas%20HH Cristiane%20Grando.pdf](file:///C:/Users/aclar/Downloads/Sobre%20a%20Morte%20nas%20Odes%20Mínimas%20HH%20Cristiane%20Grando.pdf). Acessado em 02/02/2021.

HILST, Hilda. *Da morte: odes mínimas*. In: HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 301-404.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1, 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

PÉCORRA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Globo, 2003, p. 7-10.

PENNA, Heloísa M. Moreira. Implicações da métrica nas Odes de Horácio. 343 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo (SP). Disponível: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-17122007-120823/publico/TESE HELOISA M M MOREIRA PENNA.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-17122007-120823/publico/TESE_HELOISA_M_M_MOREIRA_PENNA.pdf). Acessado em 06/02/2021.

SENA, Jorge de. *Da poesia Maior e Menor – A propósito de Manuel Bandeira*. In: SENNA, Jorge de. *O poeta é um fingidor*. Lisboa: Ática, 1961, p. 131-150.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

Recebido em 17/02/2021

Aceito em 17/06/2021.

# LÍQUIDA SEMENTE: SOBRE A HERANÇA ENTRE APOLÔNIO E HILDA HILST

SEED LIQUID: ABOUT THE INHERITANCE BETWEEN APOLLONIUS AND HILDA HILST

Marcos Visnadi<sup>1</sup>

**RESUMO:** A partir de uma crônica de 1949 em que o jornalista Victor de Azevedo relata seus encontros com Apolônio Hilst e Hilda Hilst, este artigo pretende investigar como se dá essa relação entre pai e filha do ponto de vista de seus projetos literários e do lugar de cada um na historiografia literária. Para tanto, são consideradas a atuação de Apolônio no Modernismo durante os anos 1920 e a obra de Hilda, publicada de 1950 a 1997, com destaque para a série de poemas *Odes maiores ao pai* (1967), o texto em prosa “Agda” (1973) e o livro *Estar sendo. Ter sido* (1997).

**PALAVRAS-CHAVE:** modernismo; modernidade; historiografia literária; Hilda Hilst; Apolônio Hilst

**ABSTRACT:** Based on a 1949 newspaper article in which journalist Victor de Azevedo reports his encounters with Apolônio Hilst and Hilda Hilst, this article aims to investigate how this particular relationship between father and daughter occurs from the point of view of their literary projects and the place that each one occupies in literary historiography. For this purpose, Apolônio’s role during 1920s’ Modernism and Hilda’s works, published from 1950 to 1997, are considered, with emphasis on her series of poems *Odes maiores ao pai* (1967), her prose text “Agda” (1973) and her book *Estar sendo. Ter sido* (1997).

**KEYWORDS:** modernism; modernity; literary historiography; Hilda Hilst; Apolônio Hilst

<sup>1</sup> Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo – Brasil. Doutorando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1746-1044>. E-mail: [marcosvisnadi@gmail.com](mailto:marcosvisnadi@gmail.com).

## 1. DOIS ENCONTROS EM UM

Em 12 de outubro de 1949, no *Jornal de Notícias*, de São Paulo, o jornalista Victor de Azevedo publicou a crônica “Herança”, sobre dois encontros que lhe pareceram singulares. Primeiro, contava a história de sua amizade de longa data com Apolônio Hilst. Ele se encantara com o fazendeiro “nos alvoroços da minha juventude” (AZEVEDO, 1949, p. 7), em meados dos anos 1920, quando Apolônio tinha 30 anos. Ao que parece, era mesmo um homem encantador:

As moças casadouras, segundo ouvi, o tinham na conta de excelente partido. Elegante de indumentaria, de gestos e palavras, voando esportivamente em terceira, na sua barata, pela estrada da Bica, – de lado a lado o oceano de cafeeiros, verde garrafa sobre o chão ferruginoso – Apolônio Hilst conquistava facilmente as atenções do sexo oposto, apesar de sua imperturbável discrição. Os cavalheiros graves, com fundos sólidos no Banco Melhoramentos, estes evidentemente o apreciavam como rapaz atilado, posto à frente da propriedade agrícola da família. Quanto a mim, só procurava surpreender no jovem fazendeiro o que ele menos trazia à superfície, o que ele de certo modo recalrava: o poeta, o escritor, o sociólogo – o artista em suma. (AZEVEDO, 1949, p. 7)<sup>2</sup>.

O jornalista discorre sobre sua admiração pelas diferentes facetas do amigo: a do “homem prático”, que comandava os trabalhadores do cafezal com “uma firmeza inteiramente destituída de arrogância”, e a do “esteta”, detentor de uma ampla e variada biblioteca em francês e poeta “de grande vôo lírico”. O corpo que exerce essas atividades díspares possui um charme sóbrio, “fisionomia tranquila e boa, o movimento displicente das mãos fidalgas”, e Azevedo se deixa contemplar “o entrefechar dos olhos quando emitia uma opinião, como alguém que mergulhasse fundo dentro de si mesmo, trazendo depois nas retinas a imagem dos recifes de coral de um misterioso mundo submarino” (AZEVEDO, 1949, p. 7).

---

2 Nas citações deste artigo, manteve-se a grafia original da obra citada.

No estudo *Os rapazes d’A Onda e outros rapazes*, Eustáquio Gomes (1992) também pinta Apolônio Hilst como um homem singular. Chamando-o “o futurista de Jaú”, ele localiza o “jovem agricultor ilustrado” (GOMES, 1992, p. 63) em meio aos modernistas da região de Campinas, um grupo algo disperso de escritores, jornalistas e intelectuais que, nos anos 1920, tentou uma improvável articulação dos acontecimentos estéticos da vanguarda europeia e das inovações tecnológicas da modernidade em meio à inerte vida interiorana.

Dentre os vários agitadores provincianos mapeados por Gomes, Apolônio se sobressai como um iconoclasta trágico, alguém que poderia ter se transformado em uma figura de destaque da literatura nacional caso tivesse saído do isolamento jauense e se instalado em São Paulo, e caso não tivesse (por causa “do *crack* econômico de 1929 e de um casamento infeliz?”) (GOMES, 1992, p. 133) enlouquecido, parando de escrever a partir da primeira internação psiquiátrica, em 1934.

Victor de Azevedo, em sua contemplação de Apolônio, enxergava já o “intenso drama íntimo” (AZEVEDO, 1949, p. 7) que atormentava esse “sonhador perdido entre cifras”. O último encontro dos dois, ele lembra, foi justamente em 1934 e “teve todos os característicos de uma despedida”. “Meses depois”, escreve, “as trevas desciam pesadas, espessas sobre aquela cabeça resplandescente. Afinada demais, uma corda qualquer rebentara naquela sensibilidade apuradíssima.” Temeroso de que sua presença viesse a perturbar ainda mais o desequilíbrio mental do amigo, Azevedo não quis visitá-lo “nos hospitais por onde arrastou durante anos a sua surpreendente loucura” (AZEVEDO, 1949, p. 7).

Parece que Apolônio não passava de uma memória boa e dolorida quando ocorreu o segundo encontro da crônica de Azevedo, no dia que um amigo “colheu em pleno vôo uma borboleta de asas irisadas e pô-la diante dos meus olhos perquiridores” (AZEVEDO, 1949, p. 7). Tratava-se de Hilda Hilst,

cujo sobrenome denunciava o parentesco com o amigo de juventude. “É meu pai! Conhece então meu pai?”, exclamou a jovem de 19 anos, e os dois se puseram a conversar sobre o fantasma que tinham em comum.

Os pais da escritora haviam se separado quando ela tinha dois anos de idade. Hilda quase não conviveu com Apolônio. Morando em cidades diferentes e quase sem contato, eles parecem ter tido apenas um encontro significativo – quando, aos 16 anos, ela o visitou por alguns dias na fazenda em que ele vivia, cuidado e vigiado por parentes. Décadas mais tarde, em 1999, a escritora contou numa entrevista sobre a visita ao pai louco: “Às vezes, pegava na minha mão, e então dizia para eu dar três noites de amor para ele. Era uma coisa terrível, constrangedora. Eu ficava morta de vergonha, sem jeito, imagine. ‘Só três noites de amor’, ele pedia” (in DINIZ, 2013, p. 190).

Em 1949, segundo a biografia *Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst*, escrita por Laura Folgueira e Luisa Destri, “Hilda e sua mãe ficaram sabendo que a doença de Apolônio se agravava. Ele passava temporadas longe do sanatório, em Jaú, com seus irmãos e sobrinhos, mas era constantemente obrigado a voltar, sempre que seu comportamento piorava” (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 41). Quando Hilda e Victor Azevedo se conheceram, portanto, é de se imaginar que a ferida paterna estivesse bem exposta. O jornalista relata:

E desfiei velhos episodios, recebendo em troca informações que me tocaram profundamente. Nessa tarde Hilda chorou. Só um monstro de insensibilidade não aceitaria como uma homenagem as lágrimas que lhe deram um novo clarão às límpidas pupilas. Disse-me com desenvoltura os seus últimos versos. Ouvindo-a, perturbado, eu me perguntava intimamente que rara combinação de células, que instinto agudo e certo, teria transmitido à filha as preclaras qualidades do pai. (AZEVEDO, 1949, p. 7).

Aos olhos de Azevedo, Hilda é tão admirável quanto Apolônio. A “homenagem” ao pai que as lágrimas da jovem materializam acaba por estar

presente em todo seu corpo, cuja sensualidade o jornalista não deixa de imaginar: “Nem mesmo a grossa capa de peles disfarçava o seu corpo de adolescente. Sob o chapéu breve, os olhos espontaneos e um tufo de cabelos aloirados. No todo, uma graça sinuosa de labareda”. Desejando a filha, e por meio dela, o pai, Azevedo se detém em Hilda para buscar mais indicadores da filiação da jovem ao seu longínquo amigo: “Insisti nos cotejos, procurei na fisionomia da adolescente vislumbrar não apenas os traços físicos, mas sobretudo os traços espirituais de um dos tipos mais harmonicos e belos que já conheci” (AZEVEDO, 1949, p. 7).

Tendo já apresentado alguns versos de Apolônio, a crônica do jornalista se dedica então a apresentar não apenas as curvas escondidas de Hilda, mas também sua poesia – que Azevedo caracteriza como “orgânica”, contrapondo-a aos demais poetas de sua geração, “mocinhos [que] exibem os mesmos cacoetes tecnicos dos macróbios parnasianos que existiram mais ou menos ensonetados até 1922”. Sem poupar críticas aos poetas jovens, diz que eles “[d]eliberadamente se fazem de herméticos, turvando a água para fazê-la mais profunda”. Já a poeta que ele acaba de conhecer, diz, não se assemelha a essa laia: “As vicissitudes de nascimento parece que deram uma preciencia particular a Hilda Hilst” (AZEVEDO, 1949, p. 7).

Assemelhando-se mais ao pai profundo do que aos rasos mocinhos, Hilda e sua preciência mostram-se não apenas uma continuação biológica de Apolônio. Além dos traços físicos, os espirituais fazem dela a continuação artística do pai, e seus versos o provam. Ela é, em certo sentido, na fisionomia e na poesia, o desdobramento da obra incompleta de Apolônio.

## 2. “A PERFEIÇÃO É A MORTE”

Até onde sabemos, o pai de Hilda Hilst não publicou praticamente nada do que escreveu. Estudioso, entusiasmado e a par das novidades artísticas

(tanto quanto era possível no meio do cafezal paulista), Apolônio foi um defensor aguerrido do futurismo em alguns poucos artigos publicados na imprensa jauense ainda antes da Semana de 22. Foi assinante da revista *Klaxon* e trocou algumas cartas com Menotti del Picchia e Mario de Andrade, mas não chegou a estabelecer relação com os modernistas de São Paulo. Menotti, que discutia o futurismo em sua coluna no *Correio Paulistano*, chegou a reconhecê-lo e louvá-lo publicamente em julho de 1921, quando mencionou o “magistral artigo publicado no *Comércio de Jaú*” por Apolônio, a quem chamou de “galhardo crítico jauense” (apud GOMES, 1992, p. 67). Sua obra, no entanto, acabou consistindo principalmente em quatro cadernos manuscritos, com poemas, pensamentos e críticas esboçadas nos intervalos do trabalho na fazenda.

Agitado pelo ímpeto futurista e conectado com as exigências do seu tempo, Apolônio rascunhava novos valores a serem seguidos no ainda jovem século XX: “Ingenuidade, única deusa do meu culto! Virgem e mãe do sonho e da emoção! Eu te amo!” (apud GOMES, 1993, p. 64) e “A perfeição é a morte. Não será isso a mais dolorosa certeza da nossa imortalidade?” (HILST; HILST, 1999, s.p.) são dois momentos de sua escrita em que se sugerem o espontaneísmo e o inacabamento como condições da vida moderna. Tais valores são análogos aos identificados por Octavio Paz na obra dos escritores que ele classifica como “fundadores” da poesia moderna:

Para todos os fundadores – Wordsworth, Coleridge, Hölderlin, Jean Paul, Novalis, Hugo, Nerval –, a poesia é a palavra do tempo sem datas. Palavra do princípio: palavra de fundação. Mas também palavra de desintegração: ruptura da analogia pela ironia, pela consciência histórica que é consciência da morte. (PAZ, 2013, p. 63).

Ao problema criado pelo descompasso entre o peso da herança e a necessidade perene do novo, a poesia moderna respondeu, segundo Paz, estabelecendo uma “tradição da ruptura”: “Uma tradição feita de interrupções e

na qual cada ruptura é um começo” (PAZ, 2013, p. 15). Apolônio parece tentar se inserir nessa tradição ao anunciar, repetidas vezes, rompimentos dos quais resultariam modos novos de estar no mundo, e ao mesmo tempo propor que o desajuste e a imperfeição seriam os únicos horizontes aceitáveis. Uma de suas cartas a Menotti del Picchia reitera a implicância do escritor com “a perfeição”:

Contaram-me uma vez do teu horror pelo mestre (Alberto Oliveira), esse grande poeta que já morreu por não ter morrido a tempo, como insinuava perfidamente Nietzsche [...] O teu horror é justo. A arte de Oliveira é impossível. Falta-lhe a faísca da curiosidade. Sabemos que a perfeição é o apodrecimento. Mestre Oliveira é perfeito demais. Os seus versos têm eternidade no espaço; como tê-la no tempo? (apud GOMES, 1992, p. 63).

Seja a perfeição algo podre, seja o apodrecimento algo perfeito, fato é que Apolônio não via a possibilidade de conjugar a “eternidade no espaço”, isto é, a poesia ajustada e completa em seu momento, com a eternidade no tempo, ou seja, a durabilidade na história e na memória das gentes. Desse ponto de vista, é de se imaginar que não fosse apenas uma *blague* sua adesão a um novo movimento artístico: “Como a palavra está irremediavelmente perdida e os burgueses exigem um rótulo para a minha arte, eu direi que sou por enquanto aeroplanista” (apud GOMES, 1992, p. 123). A nova escola suprafuturista, aparentemente inventada pelo aviador João Ribeiro de Barros, amigo de Apolônio, elevava o voo de avião à categoria estética (GOMES, 1992, p. 123) – ou via a poesia e a literatura bem abaixo da máquina nas nuvens. Segundo Apolônio, o piloto Barros dizia “que Deus ou o futurismo podem ser estreitos demais para os seus vôos largos” (apud GOMES, 1992, p. 123).

O fracasso da carreira literária de Apolônio pode ter os motivos que imaginarmos ao observar, em retrospecto, a sua vida (isolamento intelectual, problemas econômicos e conjugais, doença mental), mas também pode ter sido consequência de escolhas conscientes do escritor. É ainda Eustáquio Gomes que

resgata, dos cadernos do futurista, um rascunho de carta a Oswald de Andrade, e destaca:

Mais jovem que Mário, que Oswald e Menotti, [Apolônio] não se imaginava potencialmente abaixo de nenhum deles. Na já citada carta a Oswald a propósito de *Klaxon*, faz uma confissão: “Quando Monteiro Lobato começou a vender livros”, estabelecendo uma pausa provisória em sua atividade de escritor, aí por volta de 1920, “eu quase queimei minha sitioca para pegar a bandeira que ele jogara fora”. Mas isso implicava abandonar a fazenda, o negócio cafeeiro e ir para São Paulo. Por que não o fez? Porque, segundo explicou a Oswald, o eclipse de Lobato como chefe intelectual foi logo compensado pelo aparecimento de Mário de Andrade. “Mas eis que surge o Mário”, confabula. “Para que mais? Escreve tão bem como eu... Fará as minhas vezes. Continuei aqui”. (GOMES, 1992, p. 67-8).

Desnecessário na capital e, por extensão, no Modernismo, restava a Apolônio ser “chefe intelectual em Jaú, coisa tampouco muito garantida, já que não há futuristas na cidade” (GOMES, 1992, p. 68). Fosse por resultado do desaparecimento voluntário ou do murchar em isolamento, o fracasso de suas grandes ambições de transformação da vida e da arte modernas acabou servindo de metonímia para o fracasso de sua geração, diagnosticado por Eustáquio Gomes no começo dos anos 1990 nos seguintes termos:

[...] é revelador que, a despeito de sua movimentação síncrona à dos modernistas de São Paulo, os futuristas da província paulista não tenham deixado vestígio na crônica do modernismo que se começaria a escrever a partir dos anos 30. As espaçadas referências que mereceram na imprensa metropolitana da época, especialmente no *Correio Paulistano*, não saltaram para os livros documentais nem para a historiografia do movimento. (GOMES, 1993, p. 10).

Observando em conjunto os “futuristas da província”, parece inócuo dizer que a loucura ou as crises conjugais tenham sido motivos do apagamento de Apolônio, pois este se inclui numa dissolução mais ampla. Mesmo tendo

estado entre as primeiras pessoas no Brasil a experimentar um cotidiano ritmado pela tecnologia moderna, e também a se debater com os incômodos e os entusiasmos da vanguarda europeia, os futuristas da região de Campinas naufragaram na História. O pioneirismo não significou tempo extra para além do anonimato, e trem e telégrafo não bastaram para que aqueles homens se comunicassem com o mundo. “É como se não tivessem existido”, conclui Gomes (1992, p. 10).

### 3. ESPELHOS

Enquanto a historiografia literária encobria a memória de Apolônio, Hilda Hilst aos poucos a incorporava, tornando público o sobrenome do poeta, mas não só. A autora trabalhou literariamente a imagem do pai ao longo de toda a obra. Em “Agda”, o primeiro texto de *Kadosh* (1973), a personagem-título tem sua história entremeada pela lembrança de um encontro similar ao vivido pela escritora na adolescência:

Tocaram-me sim, meu pai tu me tocaste, a ponta dos dedos sobre as linhas da mão, o dedo médio sobre a linha da vida, dizias Agda, três noites de amor apenas, três noites tu me darás e depois apertaste o meu pulso e depois olhaste para o muro e ao nosso lado as velhas cochichavam filha dele sim, a cabeça é igual, os olhinhos também, bonita filha toda tão branca... (HILST, 2018a, p. 169).

O texto utiliza um recurso frequente na prosa de ficção de Hilda: o aproveitamento das letras e da sonoridade de seu nome de autora para compor nomes de personagens. O espelhamento entre “Agda” e “Hilda” pode ser visto como uma chave de leitura também para a comparação entre a narrativa ficcional da personagem e a memória presumivelmente factual da escritora: embora uma ecoe a outra, elas não são idênticas. Ainda, podemos supor a

veracidade da memória e, portanto, imaginá-la como base factual para a narrativa, mas esta transmuta o fato em artifício poético.

O nome “Agda” pode ser lido como reprodução distorcida do nome “Hilda”, mas também como nome independente, singular e de trajetória própria. Da mesma forma, o encontro de Agda com seu pai e o de Hilda com Apolônio se espelham e se retroalimentam: a narrativa deglute a memória sem a anular, a memória origina a narrativa sem vinculá-la ao compromisso de verdade e ambas permanecem, no limite, independentes entre si.

Quanto mais nos familiarizamos com a obra de Hilda Hilst, mais se faz necessário refletir sobre a complexa relação entre biografia e ficção, entre vida e obra, que a autora estabelece em seus livros. Se nas primeiras coletâneas de poesia a predominância da primeira pessoa adere, sem novidades estilísticas, às convenções intimistas da subjetividade lírica, no último livro lançado pela escritora, *Estar sendo. Ter sido* (1997), o jogo entre as personas envolvidas na criação literária está de tal modo imbricado que uma sequência de poemas é apresentada do seguinte modo: “Poemas de Vittorio com máscara de Luis Bruma, que foi Apolônio, pai de Hillé” (HILST, 2018b, p. 394).

Vittorio é a voz predominante em *Estar sendo. Ter sido*, um escritor velho que se isola para beber e escrever; Luis Bruma foi pseudônimo literário de Apolônio Hilst; Hillé é a personagem-título de *A obscena senhora D* (1982), a quem Hilda foi identificada inúmeras vezes por críticos e pela imprensa, especialmente desde o lançamento de seus livros pornográficos, no começo dos anos 1990. O jogo de máscaras causa uma profusão de nomes, histórias e personalidades, fundindo ficção e realidade na atribuição da autoria dos poemas. Entre nomes civis, apelidos, pseudônimos e heterônimos, Hilda sobrepõe suas máscaras às máscaras do pai.

Mais do que nas lágrimas da jovem registradas por Victor Azevedo, aqui, sim, vemos uma homenagem. *Estar sendo. Ter sido* traz também, como

epígrafe, um trecho de poema de Apolônio (autoral, tudo indica). A entrevista de 1999 já citada neste artigo, porém, registra outro possível choro de Hilda enquanto fala sobre o pai:

Quase todo o meu trabalho está ligado a ele porque eu quis. Eu pude fazer toda a minha obra através dele. Meu pai ficou louco, a obra dele acabou. E eu tentei fazer uma obra muito boa para que ele pudesse ter orgulho de mim [a voz embarga nas últimas palavras]. Eu estou ficando rouca, não é nada... Então eu me esforcei muito, trabalhei muito porque eu escrevia basicamente para ele. (in DINIZ, 2013, p. 190-1).

Cinco décadas depois da crônica de Azevedo, a entrevista retoma a possibilidade de a obra de Hilda ser lida como continuidade da obra interrompida de Apolônio. Mais do que isso, agora ambas as vidas podem ser vistas em retrospecto, e Hilda já se posiciona como uma escritora consagrada, não mais uma jovem promissora. Outros paralelos, portanto, podem ser traçados – por exemplo, a mudança da autora de São Paulo para Campinas, em 1966.

#### 4. GUARDADOS

Não temos elementos suficientes para dizer a que se deveu a escolha de construir e residir na Casa do Sol, na região rural da cidade. Assim como na busca de motivos para o sumiço de Apolônio, várias conjecturas são feitas sobre a decisão de Hilda (que já era a essa altura uma poeta reconhecida e bem estabelecida nos círculos literários paulistanos). O golpe militar de 1964 e o casamento são possíveis impulsionadores da decisão, assim como o envelhecimento, a ânsia por contatos metafísicos, o desejo de recolhimento e a dedicação à literatura. Em “Agda”, após o encontro erótico, pai e filha unem suas vozes para anunciar: “[...] todos ressuscitados, a carne limpa, nus e uma

estupenda alegria, aqui vamos fazer a casa de pedra para que o tempo passe sem vestígios, diremos anda tempo, aqui não tens lugar, [...]" (HILST, 2018a, p. 169-70). De qualquer modo, há a coincidência de que, no mesmo ano que Hilda finca os pés na província, seu pai morre. Novamente na entrevista de 1999, ela se lembra de outro encontro significativo com Apolônio:

Teve uma vez que meu pai se comunicou comigo. Ele tinha acabado de morrer. Eu estava lendo um artigo sobre Kafka no jornal; quando pus a mão em cima do texto, fiquei dura. Eu pensei: "Será que alguém está querendo falar comigo?". Fechei os olhos e li: "Loucura". Então falei: "É você, meu pai?". E comecei a conversar. Perguntei: "O que é que está acontecendo agora?". Ele falou: "Vida na Terra, experiência inútil e dolorosa". Eu disse: "Pai, será que algum dia eu vou conseguir ser alguém na literatura, ser entendida por alguém?". Ele falou: "Matéria. Muito mais na matéria". Um diálogo mesmo. Eu disse: "E a alma continua louca, pai?". Ele falou: "Hipótese absurda". Hipótese absurda. (in DINIZ, 2013, p. 212).

Morto, Apolônio finalmente assume o papel paterno que não cumpriu em vida, e Hilda pode "tê-lo ao seu lado, ouvir dele um conselho, uma crítica, uma orientação afetuosa", como Victor Azevedo (1949, p. 7) disse que ela gostaria, vinte anos antes.

No diálogo com o pai incorpóreo, Hilda buscou resposta para três angústias. Primeiro, a da própria existência, a qual Apolônio, já liberto, enxerga como "experiência inútil e dolorosa". Em seguida, ela suplica por uma previsão sobre seu futuro e seu desejo de "conseguir ser alguém na literatura". Aqui, Apolônio dá uma resposta mais vaga, aberta a interpretações: "Matéria. Muito mais na matéria". Por fim, quando indagado sobre a permanência de sua loucura após a morte, o espírito do pai é taxativo: "Hipótese absurda".

O que estaria "muito mais na matéria"? Talvez a importância de "ser alguém" não esteja nas abstrações da fama, mas nos efeitos muito imediatos da venda do livro (o pagamento, a recompensa material). Talvez "ser entendida por

alguém” não seja tão importante quanto o contato humano, ou talvez o que importe seja apenas o momento presente, com tudo que está palpável ao seu redor, e não as elucubrações impalpáveis, as preocupações, as ficções. Talvez, enfim, a chave para o sucesso fosse abandonar a dicção elevada dos poemas que Hilda escrevia até então e se sujar mais, muito mais, com o mundo material, demasiado material.

A presença do pai ausente é um oxímoro que a poeta desenvolve em *Odes maiores ao pai* (volume finalizado em 1966 e publicado no ano seguinte, na coletânea *Poesia: 1959/1967*). A série é composta de seis poemas sem métrica regular, majoritariamente em verso livre. Esse recurso parece efetuar a derivação formal do oxímoro mencionado, pois, diferentemente da tradição de Walt Whitman e da Semana de 22, em que o verso livre é utilizado para dar coloquialidade ao poema, em *Odes maiores ao pai* a dicção é elevada e austera; e, em vez de se situar no cotidiano, o eu lírico se desloca para longe das pessoas para observá-las – não com a euforia de Whitman ou o carinho de Manuel Bandeira, mas com tristeza e aversão. Esta é a primeira estrofe do poema I:

Uns ventos te guardaram. Outros guardam-me a mim. E aparentemente

/ separados

Guardamo-nos os dois, enquanto os homens no tempo se devoram.

Será lícito guardarmo-nos assim?

Pai, este é um tempo de espera. Ouço que é preciso esperar

Uns nítidos dragões de primavera, mas à minha porta eles viveram

/ sempre,

Claros gigantes, líquida semente no meu pouco de terra.

(HILST, 2017, p. 199).

Os “ventos” sinalizam a presença forte, efêmera e invisível do pai passando entre quartos abandonados, lembranças expostas e contatos

incestuosos. “És presente como um vento que corre entre portas abertas” (HILST, 2017, p. 200), diz o eu lírico no poema III.

Wallace Monteiro Jr., que escreveu uma dissertação de mestrado sobre esse conjunto de poemas, analisando cada um detidamente, destaca a aparente contradição que abre a série: “O vento é, por definição, o ar em movimento. É também um dos mais importantes agentes de polinização das flores e da reprodução das plantas. Uma das funções do vento, portanto, é espalhar, e não ‘guardar’” (MONTEIRO JR., 2019, p. 39). A função polinizadora (erótica) do vento contrasta com o (potencialmente recatado) ato de guardar, assim como contrastam as visões dos dragões gigantes e do “pouco de terra”. Antitéticas, as imagens se opõem, mas também se complementam. A própria semente, sólida e inviolável, é igualmente sêmen que não se contém.

O ato – e, mais que isso, o desejo – de guardar é reelaborado por Hilda Hilst em diversos outros textos. Em “Agda”, por exemplo, o texto começa com a personagem sendo avisada de que “é tempo de guardar” (HILST, 2018a, p. 167). A afirmação antecipa as angústias causadas nela pelo envelhecimento e as soluções precárias que lhe são oferecidas: recato, mangas compridas para cobrir os braços flácidos, luvas para esconder as manchas senis nas mãos. Mas antecipa também a ordem que ela ouve do pai após o encontro dos dois, quando ele lhe conta como resolver definitivamente o problema da velhice, quando chegar a hora:

O quê, pai? Retrocedes, filha, outra vez a juventude, infância, adolescência, depois o nada, mas vale a pena. Uma única vez e vale a pena. Vais caminhar menina para o nada, mas o mecanismo é mais fácil, aos poucos te identificas com o inanimado, menina-planta, menina-pedra, menina-terra. Não te esqueças, toma nota: meu pai disse que daqui a muitos anos quando eu estiver velha devo engolir a terra dourada, aquela perto da casa dos porcos, na segunda estaca, na cerca da direita. (HILST, 2018a, p. 174-5).

No delírio do pai, a fórmula secreta do rejuvenescimento resulta num caminho similar ao do envelhecimento que leva à morte: a identificação com o inanimado, o corpo guardado na terra, guardando terra em si e transformando-se em terra. O ato de guardar faz parte do extenso vocabulário da morte mobilizado por Hilda em muitos textos, para os quais a imaginação erótica e intelectual da morte, quando não é protagonista, se faz presente “como um vento que corre entre portas abertas” (HILST, 2017, p. 200). Uma das indagações mais conhecidas da escritora é a que diz respeito aos dentes guardados:

Afinal tudo deixa um certo rasto. Na morte ossos, depois cinzas. Vestígios na urna. O passo de alguém. Aquele estava de tênis. Aquele, de botas. Olha a marca do taco aí. Fios de cabelo que ficam por toda parte. Dentes guardados. Não acabam nunca se guardados. Na boca apodrecem. (HILST, 2018b, p. 70-1).

A passagem, extraída de *Com os meus olhos de cão* (1987), opõe a conservação do corpo guardado à deterioração do corpo vivo; mas não se trata de uma oposição pacífica e estável, uma vez que “tudo deixa um certo rasto” e mesmo o que parece imóvel é tanto o resultado do movimento (“a marca do taco”) quanto sujeito a ele (os fios de cabelo espalhados “por toda parte”). Como a morte imperfeita de Apolônio, em Hilda a morte costuma ser dinâmica. O mesmo podemos dizer sobre o ato de guardar.

## 5. PAI E FILHA

A entrevista de 1999 citada ao longo deste artigo foi publicada em *Cadernos de Literatura Brasileira*, revista do Instituto Moreira Salles. A edição dedicada a Hilda Hilst funcionou, na época, como consagração pública da autora (já que outros números da revista foram dedicados a escritores mais estabelecidos no cânone nacional, como Machado de Assis e Carlos Drummond

de Andrade) e também como importante divulgação de sua obra, composta de dezenas de livros, praticamente todos fora de catálogo naquele momento. Com a reedição dos textos de Hilda a partir de 2001, pela editora Globo, e a homenagem na Festa Literária de Paraty, em 2018, seu nome enfim se fez incontornável no imaginário literário do país.

Por trás do monumento crescente da filha, a sombra de Apolônio continua guardada. Se Hilda buscou, durante toda a vida, “ser alguém na literatura” (in DINIZ, 2013, p. 212), o possível projeto literário paterno de sumir no sítio, sua adesão aeroplanista à ideia de que “a palavra está irremediavelmente perdida” (apud GOMES, 1992, p. 123), segue bem-sucedido. Apesar de seu fantasma ser convocado quase sempre que a filha famosa é mencionada, ainda não há livro disponível no mercado que tenha o nome de Apolônio como autor individual e singular. De certo modo, o encanto magnético e a “imperturbável discrição” (AZEVEDO, 1949, p. 7) com que ele andava por Jaú, nos anos 1920, ainda o caracterizam um século depois.

Em 1999, no entanto, três textos seus foram publicados – não dentro da edição dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, mas num encarte simples e solto, incluído como anexo e intitulado: *Pai e filha*. Uma nota de rodapé avisa que os textos de Apolônio, assim como dois poemas inéditos de Hilda, “foram encontrados e selecionados por Hilda Hilst e pelo pesquisador Edson Costa Duarte após o fechamento da edição” (HILST; HILST, 1999, s.p.). Trata-se dos aforismos “A perfeição é a morte” e “O casamento é uma imoralidade” e do poema “Canção do desejo irrealizável e indefinido” – o mesmo cujos últimos versos serviram de epígrafe a *Estar sendo. Ter sido*:

Canção de cativos, rouca,  
rouca e afogada em absinto;  
antes de atingir a boca  
morta na noite do instinto.

Cantiga longínqua, vaga,  
mais sentida do que ouvida,  
murmúrio, soluço ou praga  
que sobe da própria vida.  
(HILST; HILST, 1999, s.p.).

Melancólicos, os versos não parecem de autoria do homem “vibrátil e superexcitado” que Menotti del Picchia (apud GOMES, 1992, p. 123) enxergou em 1920. Podem, por outro lado, ser facilmente creditados à pena do “homem habitualmente sereno” que guardava um “intenso drama íntimo” (AZEVEDO, 1949, p. 7). Mas Apolônio não chega a ser nenhum dos dois homens imaginados. Sem ter se configurado como autor, com obra publicada e recepção crítica, sua voz, seu estilo e seus temas seguem desconhecidos, num quase anonimato que navega apenas a reboque da obra imensa de Hilda Hilst.

Desdenhando da importância da palavra para a literatura, Apolônio acabou erigindo uma obra em silêncio. “[A] poesia modernista entre os seus postulados mais evidentes de renovação colocou a plena aceitação da vida”, escreveu ele em um de seus últimos esboços (apud GOMES, 1992, p. 133), e talvez essa aceitação plena tenha acabado por prescindir da própria poesia.

Hoje, por enquanto, seus textos possuirão, quando muito, o *status* de precursores dos de Hilda, mas criados por ela, à moda da inversão genealógica elaborada por Jorge Luis Borges a respeito de Kafka. Borges, aliás, foi uma referência importante para Hilda, e quando morreu em 1986 também deixou neste mundo uma obra caudalosa e autoral. Em 1985, num esboço de epitáfio que em breve seria útil, Alexandre Eulalio o descreveu como “o último e o maior e o mais realizado escritor deste século de descreitores”, acrescentando, com menos originalidade, que “o esquecimento não terá domínio sobre esse autor” (EULALIO, 1999, p. 207).

“Desescriptor” talvez seja uma boa categoria, se precisarmos categorizar Apolônio Hilst, mas deixemos essa discussão para outra hora. Voltando ao epitáfio e ao monumento palavroso que constitui Borges, fica claro que o primeiro elogio de Eulalio certamente não poderia ser dito sobre qualquer escritor. O segundo – com alívio? – também não.

### REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Victor. Herança. *Jornal de Notícias*, São Paulo, p. 7, 12/10/1949.

DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

EULALIO, Alexandre. Epitáfio secreto. *Remate de Males: Borges ou da literatura, problemas de leitura e tradução: Alexandre Eulalio*. Departamento de Teoria Literária IEL/Unicamp, número especial, Campinas, 1999.

FOLGUEIRA, Laura; DESTRI, Luisa. *Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst*. São Paulo: Tordesilhas, 2018.

GOMES, Eustáquio. *Os rapazes d’A Onda e outros rapazes: Modernismo, técnica e modernidade na província paulista (1921-1925)*. Campinas, SP: Pontes; Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1992.

HILST, Apolônio de Almeida Prado; HILST, Hilda. *Pai e filha*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999. (Encarte de *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 8, out. 1999)

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HILST, Hilda. *Da prosa: volume I*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a.

HILST, Hilda. *Da prosa: volume II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018b.

MONTEIRO JR., Wallace Byll Pinto. *Trevas, luz e além: luto em Odes maiores ao pai*, de Hilda Hilst. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Recebido em 20/02/2021

Aceito em 26/05/2021

# EU ESCOLHO A MERDA: O MODERNISMO COPROFÁGICO DE GLAUCO MATTOSO

I CHOOSE SHIT: THE COPROPHAGIC MODERNISM OF GLAUCO MATTOSO

Ana Paula Aparecida Caixeta<sup>1</sup>

**RESUMO:** Marcado por um desenvolvimento cultural e de arte de vanguarda, o século XX é tido como um período histórico de representações estéticas e confrontos éticos, especialmente por ter sido o palco de duas grandes guerras. Nas primeiras décadas, o cenário artístico brasileiro, atento às experimentações de linguagens plurais, construiria um espaço de atitudes estéticas que consolidaram sua história da arte e da literatura. O Modernismo brasileiro, décadas depois de sua estratégia cultural em 1922, fez emergir um de seus filhos mais dissonantes: Glauco Mattoso (1951-). Assumidamente o “*enfant terrible* de Oswald de Andrade” (MATTOSO, 2001, p. 4), o artista paulistano circulou junto aos marginais setentistas e ocupou lugar de relevância com a complexidade poética do *Jornal Dobrabil*. Considerando sua trajetória escatológica junto à arte brasileira entre 1970 e 1980, este texto intenciona discutir o projeto estético de Glauco Mattoso, observado a partir da releitura que o autor faz da antropofagia oswaldiana: a coprofagia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Glauco Mattoso; Modernismo; Projeto estético; Coprofagia.

**ABSTRACT:** Marked by a cultural development and an avant-garde art, the 20th century is seen as a historical period of aesthetic representations and ethical confrontations, especially for being the stage of two major wars. In the first decades, the Brazilian art scene, attentive to the experimentation of plural languages, would build a space of aesthetic attitudes that consolidated its history of art and literature. The Brazilian Modernism, decades after its cultural strategy in 1922, gave rise to one of its most dissonant children: Glauco Mattoso (1951). Admittedly the “*enfant terrible* of Oswald de Andrade” (MATTOSO, 2001, p. 4), the Brazilian artist from São Paulo circulated with the marginalized seventies and occupied a place of relevance with the poetic complexity of the so-called *Jornal Dobrabil*. Considering his eschatological trajectory with Brazilian art between 1970 and 1980, this paper aims to discuss the aesthetic project of Glauco Mattoso observed from the author's reinterpretation of Oswaldian anthropophagy: the coprophagy.

**KEYWORDS:** Glauco Mattoso; Modernism; Aesthetic Project; Coprophagia.

---

<sup>1</sup> Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo – Brasil. Professora Adjunta da Universidade de Brasília – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4923-8744>. E-mail: [caixetaanapaula@yahoo.com.br](mailto:caixetaanapaula@yahoo.com.br).

## 1. INTRODUÇÃO

Aquilo que antecede um tempo, enquanto ideia e comportamento, interfere na cultura e arte de um grupo bem como nas ações e escolhas estéticas de um artista. As Vanguardas Europeias, tal como nos apresenta Teles (2009), não só se tornaram objetos de correspondências artísticas como desencadearam gestos estéticos que deram abertura ao movimento modernista brasileiro, embora com lacunas históricas que suprimiram a força e influência direta de alguns movimentos, como o Futurismo, por exemplo (TELES, 2009).

A virada do século XIX para o século XX não se destaca somente pelas expectativas de progresso, industrialização ou pelo advento de mídias visuais, como a fotografia e, posteriormente, o cinema. O Ocidente, culturalmente abalado por um anúncio do fim da metafísica e da decadência humana (NIETZSCHE, 2017), passa a protagonizar um contexto cultural de valores em modificação ou degradação, cujas expectativas a respeito de vida, morte, bem e mal são reverberadas na arte sob forte influência de correntes filosóficas e artísticas. Seja pelo esforço em se distanciar dos idealistas alemães, tal como Friedrich Nietzsche; ou Sigmund Freud, por sua atenção ao comportamento conservador e subjetivo vienense e sua aplicação mitológica como metáfora interpretativa do inconsciente humano; o que marcará a virada de século será, especialmente, a força estética que contornou a cultura artística e filosófica da época. Das experiências literárias baudelairianas às rupturas estéticas, as vanguardas europeias passam a conceber uma nova ordem criativa: fragmentação, desordem e inovação.

A correspondência desse novo cenário cultural com as manifestações artísticas no Brasil foi mediada por artistas em suas experiências culturais na Europa. Dados os vestígios de aculturação, a história do modernismo brasileiro

elege um cenário híbrido, de retorno às origens nacionalistas, com ênfase aos aspectos históricos, culturais e artísticos, anunciando um comportamento autônomo de criação, crítica e recepção. Além do que a breve história manualesca nos diz a respeito do Modernismo brasileiro, as questões estéticas alavancadas naquele momento não deixaram de ecoar as profundas questões filosóficas que acompanhavam o sujeito ocidental do início do século.

Hermann Broch, em *Espírito e espírito de época* (2014), abre uma discussão importante a respeito da decadência dos valores humanos, salientada pela primeira grande guerra, cuja cultura da modernidade vê-se desorientada em face da dissolução iminente ante à pergunta: “O que podemos fazer?” (BROCH, 2014, p.9). O que o filósofo austríaco nos chama atenção diz respeito aos novos valores que constituirão a arte e a cultura ocidental, cujo confronto ético e estético norteará um sintoma da modernidade: a ânsia por novos valores humanos.

Àquilo a que se atenta Broch (2014) ecoa, de algum modo, numa forma de compreensão a respeito do Modernismo brasileiro, em especial, quando voltamos nossos olhos para as relações entre os aspectos da modernidade e a decadência da cultura ocidental, os cânones e a busca por uma mistura de elementos híbridos como forma de brasilidade (FRABRIS, 2010). Nesse sentido, o que este texto pretende chamar atenção, diante à contextualização acima, diz respeito ao lugar ocupado pela figura do poeta Glauco Mattoso em um modernismo reverberado na segunda metade do século XX – período marcado pela emergência de uma cultura marginal e de novas formas da arte, como o concretismo e a recepção da *mail art* no Brasil. Busca-se, aqui, pensar em como o projeto estético do escritor paulistano permite uma reflexão acerca de questões do sujeito moderno em face da condição humana, ecoadas nesse período. Essas questões dizem respeito às escolhas estéticas do autor, em especial, sua escolha pela escrita coprofágica – uma temática assumidamente atrelada à merda, ao sexo sujo, à podolatria e à tortura –, cujo destaque dado à

merda salienta um lugar de discussão necessário ao sujeito. Chama-nos atenção, portanto, como as obras de Mattoso, recortadas entre 1970 e 1980, possibilitam construir uma crítica à arte apaziguadora de sentidos e de fácil fruição como um agente de confronto ético e estético (BROCH, 2014). Na conjuntura, Mattoso assume um protagonismo não só de aglutinador do modernismo, mas de contrariador de instâncias estéticas, por colocá-las em um estado de rebaixamento, para, então, destacá-las como primazia.

## 2. APRESENTANDO O COPRÓFAGO

A marginalidade impressa na figura de Glauco Mattoso é controversa. Considerado um escritor de vasta erudição, não só por sua formação em biblioteconomia e letras, mas por seu profícuo envolvimento com uma tradição literária de origem portuguesa, inglesa, francesa e brasileira, sua escrita ocupa um lugar à margem da grande circulação editorial, mas paradoxalmente está em um campo de erudição e intelectualidade. Sua trajetória literária é marcada por vestígios que precisam ser garimpados: ou em sua pouca fortuna crítica ou nos poucos exemplares distribuídos daquilo que publicou.

Compulsivo literato, em 2021, Mattoso já ultrapassou tranquilamente a marca de 70 livros publicados, em formato impresso e digital (e-books produzidos a partir de 2020)<sup>2</sup>, o que dificulta qualquer levantamento certo de seu conjunto de obra. Longe de conseguir elencar sua bibliografia neste artigo, aqui, serão indicadas as produções que marcam a inserção de Mattoso na literatura entre 1970 e 1980. Em especial, serão trazidas brevemente as obras<sup>3</sup> *Jornal Dobrabil* (1981/2001); *O que é poesia marginal* (1981), *Revista*

---

<sup>2</sup> Neste link estão disponíveis gratuitamente as últimas publicações de Mattoso. Também se pode encontrar alguns títulos já esgotados. <https://issuu.com/ed.casadeferreiro>

<sup>3</sup> Sabe-se da ousadia em indicar 8 obras literárias como corpus para o desenvolvimento reflexivo do artigo. Entretanto, o mapeamento feito servirá de fio condutor para o que trazem em comum: o elemento coprofágico.

*Dedo Mingo*, *Memórias de um pueteiro e Línguas na papa*, publicados em 1982; *Calvário dos Carecas* (1985); *O que é tortura* (1986) e *Manual do pedólatra amador* (1986). Em comum, essas 8 publicações traçam um eixo que depõe em favor de uma poética centrada na temática da merda, conduzida por uma estética<sup>4</sup> coprofágica. As produções acima enumeradas marcam as primeiras duas décadas do autor e fortalecem uma escrita escatológica que está inserida na transgressão de seus versos, na crueza e ironia de sua narrativa e ensaios e no seu envolvimento com o concretismo brasileiro. Sua liberdade de apropriação e confronto com os vestígios iluministas abarcam substancialmente o lugar da criação modernista como um lugar despersonalizado, uma vez que quaisquer instâncias enunciativas poderão sobrepor ou assumir um discurso em detrimento de outro, como no caso do heterônimo Pedro o Podre: “Cogito ergo cago/ “sofrendo de diarrhéa cerebral” (PODRE in MATTOSO, 2001, p.11).

Quem pensa não caga  
o livre arbitrio  
é prisão de ventre  
sou um ser determinista  
o que eu penso não é meu  
como a merda que cago  
faço tudo que quero  
e lavo minhas mãos  
porque no fundo no duro  
quero não querer

---

<sup>4</sup> Embora o artigo traga os termos “estética” e “poética”, não caberá aqui um desdobramento a respeito das diferenças conceituais de ambos. Entretanto, é preciso esclarecer que o que denota essa diferença desdobrada ao longo do texto parte da reflexão de Luigi Pareyson (1984), quando diz que, enquanto a estética é de ordem filosófica e especulativa, a poética configura um caráter normativo sem interesse na universalidade. Ao falar de estética coprofágica, este texto compreende o poder filosófico emanado a partir da discussão a respeito da “merda”, conduzido poeticamente por Glauco Mattoso, capaz de abarcar temas universais – especialmente por estarem ligados às questões da condição humana, como o corpo.

mas deus é do contra  
sou prisioneiro da privada  
privado do meu pensamento  
(Pedro o Podre, heterônimo de Glauco Mattoso, 2001, p.11).

Em meados de 1970, Mattoso já se insere no cenário artístico atento à poesia de circulação por meio da escrita em folhetins e distribuição independente – algo consolidado pelo *Jornal Dobrabil*. No *Manual do pedólatra amador*, primeira versão publicada em 1986 e revisada em 2006 com alteração no título (de pedólatra para podólatra), têm-se elementos de caráter autobiográfico que parecem querer contribuir com o histórico do poeta, dando-nos rastros de sua colaboração em jornais e revistas alternativas – o que pode ser comprovado, a exemplo, ao se vasculhar a *Chiclete com Banana*<sup>5</sup> e *O Pasquim*<sup>6</sup>. Entretanto, ironizada pelo próprio autor, que debocha do leitor que acredita no que lê (MATTOSO, 2006), essa “autobiografia fake” (MATTOSO, 2001, p. 3) também nos apresenta vestígios biográficos da inserção de Mattoso no cenário literário marginal da década de 1970.

A começar pelo *Jornal Dobrabil*, obra de maior visibilidade do poeta e conexão explícita com os traços modernistas impressos nas estéticas da *Revista de Antropofagia* e *Klaxon*, abre o percurso do escritor como o “*enfant terrible*” de Oswald de Andrade (MATTOSO, 2001). Não só por sua releitura coprofágica da antropofagia, mas por retomar, via material de característica periódica, um espaço de conexões literárias, colaborações e manifestos. Mais do que isso, Mattoso confronta o estatuto oswaldiano a partir do momento que se coloca em posição de recolhimento dos restos deixados pela deglutição antropofágica. Restos estes que ganham forma por meio de uma literatura de mictório e palavras chulas.

<sup>5</sup>Acervo disponível aqui: <http://leitordegibi.blogspot.com/2017/09/antologia-chiclete-com-banana.html>

<sup>6</sup> Acervo disponível aqui: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/o-pasquim/>

O prefácio do *Jornal Dobrabil*, segunda impressão (2001), foi elaborado por Augusto de Campos, marcando mais uma semelhança à introdução da *Revista de Antropofagia*<sup>7</sup> (1975). Nesta, Campos anuncia *Klaxon* e *Revista de Antropofagia* como periódicos “revolucionários do nosso Modernismo” (1975, p.1), destacando os aspectos gráficos da primeira e a superação de tendências da segunda. As características de ambas as revistas modernistas estão comprometidas, cada uma a seu modo, com as irreverências do espírito antropofágico. A respeito do *Dobrabil* e encantado com subversão de Mattoso, Campos dirá no “prefácio”: “...o JD me diverte/delicia/choca/e às vezes aterroriza/será dizer pouco?” (CAMPOS in MATTOSO, 2001, p.7)

Com uma estética visual própria, o *Jornal Dobrabil* traz o *dactylograffiti* como o gesto de confecção visual dos poemas, glosas, sonetos, manifestos, títulos e desenhos que compõem o complexo conteúdo de cada edição número “hum” do jornal, sem deixar de lado o teor de rebaixamento: “O poeta que é poeta vinte e quatro horas por dia faz na cama o mesmo que faz no papel” (MATTOSO, 2001, p.20).

Movimentado por interlocuções entre nomes da literatura e heterônimos criados pelo autor, o caráter de apropriação sobrepõe o invólucro da autoria, cujas assinaturas, para um leitor atento, perdem o valor pessoal e ganham um valor estético. A utilização da distribuição por correspondência revela a atenção do autor às manifestações e subversões estéticas da época a fim de driblar o Regime Ditatorial, como o caso da Arte Postal: grande exemplo de aglutinação estética da *Mail Art*, uma vez que, no Brasil, o movimento ganha envergadura própria, cuja circulação contrariava os silenciamentos provenientes da Ditadura.

Ainda em confluência com características das duas revistas modernistas, o *Dobrabil* também traz uma sessão de cartas, a “Correio”, a fim de dinamizar o

---

<sup>7</sup> Circulou entre 1928 e 1929, em duas edições.

gesto de interlocução entre remetente<sup>8</sup> e destinatário, cujos comentários criados por heterônimos de Mattoso ora criticam ora elogiam o material que indica ter em mãos. O arremate da retomada estética intencional às revistas modernistas está na compilação dos folhetins do *Jornal Dobrabil* transformada em edição fac-similar de luxo, tal e qual *Klaxon* e *Revista de Antropofagia*.

Em sequência à edição do *Jornal Dobrabil* de 1981, Mattoso amplia seu movimento intertextual e dá luz à *Revista Dedo Mingo* (1982a), suplemento do *Jornal Dobrabil* identificado como retorno à paródia feita ao *Jornal do Brasil* e sua *Revista de Domingo*. A *Revista Dedo Mingo*, além de alguns dactylogrammas<sup>9</sup> já publicados no *Jornal Dobrabil*, também traz algumas ilustrações de autoria anônima, cujo teor visual remonta o universo fetichista e escarnecedor já explorado por Mattoso no folhetim e posteriormente fortalecido em seus sonetos e demais obras. Com elementos que destacam questões de rebaixamento do corpo e excrementos, sustentando o que Steven Butterman (2005) observará como parte de uma antiestética: “...eu afirmo que [o artista] é um produtor de coisas fedidas.” (MATTOSO, 1982a, p.13)

*Línguas na papa* (1982b) e *Memórias de um pueteiro* (1982c), duas publicações raras, não se afastam das características jocosas presentes em *Jornal Dobrabil* e reforçam temas homoeróticos e fetichistas, satirizados pela escrita poética e materializados por uma linguagem coprofágica.

eu mordo  
tu mastigas  
ele engole  
nós digerimos  
vós cagais

<sup>8</sup> Mattoso distribuía, via correspondência à destinatários específicos, cada número de seu folhetim (todos chamados de número “hum”). (MATTOSO, 2001)

<sup>9</sup> Termo cunhado por Augusto de Campos a respeito da estética visual da escrita do *Jornal Dobrabil* (MATTOSO, 2001)

eles policiam  
(MATTOSO, 1982b, p. 11).

A obra de quase todos os escritores famosos é como uma cagada: os primeiros a sair são os maiores, e são obrados com mais esforço.”  
(MATTOSO, 1982c, p. 27).

Em *Línguas na Papa*, observa-se um caráter visual de destaque, com grande influência do concretismo brasileiro, cujos poemas são trazidos do *Jornal Dobrabil*. A capa desta publicação trata-se, também, de uma ilustração sem indicação de autoria, cujo traço é possível de se identificar como o mesmo das ilustrações<sup>10</sup> de capa do *Jornal Dobrabil*, *Revista Dedo Mingo* e *Memórias de um pueteiro*. O que chama atenção nas imagens de capa diz respeito aos signos visuais que elas trazem: figura da genitália masculina e um ou mais homens em caráter de desejo e submissão ou algum ato sexual com representação do esmegma. Ainda sobre essas publicações, *Memórias de um pueteiro* se destaca, não só por retomar intertextos do *Jornal Dobrabil*, mas também por evocar uma escrita imperativa, semelhante ao caráter de manifesto, porém, reduzida a breves aforismos, cujo teor não perde a jocosidade: “O melhor poema não é o desclassificado pela crítica, nem o proibido pela censura, nem tampouco o desconhecido pelo público. O melhor poema é o repudiado pelo autor.” (MATTOSO, 1982c, p.21). O que é repudiado é também o que é excretado.

Já os três ensaios do autor, *O que é poesia marginal* (1981), *O calvário dos carecas: história do trote estudantil* (1985) e *O que é tortura* (1986b) fazem jus ao aceno crítico de Mattoso. O primeiro destes destaca-se não só por fazer parte da didática e relevante coleção da Editora Brasiliense, como discute a poesia

---

<sup>10</sup> Segundo o próprio Mattoso, em conversa por e-mail, tratam-se de imagens “pirateadas” que o autor trouxe em uma viagem feita aos EUA.

marginal oriunda de correntes vanguardistas importantes, como o movimento pornô, o concretismo e poema-processo (MATTOSO, 1981).

Em quaisquer dos casos, as implicações são as mesmas. Enquanto atraem a atenção do público, os poetas vão curtindo todos os rótulos que lhes forem imputados, a pretexto de se posicionarem contra os mesmos e de repudiá-los na primeira oportunidade. (MATTOSO, 1981, p. 80).

*O Calvário dos carecas* (1985) e *O que é tortura* (1986b) foram escritos com uma irreverência oposta à delicadeza do tema tortura. O primeiro traz à cena uma discussão sobre do trote estudantil e suas perspectivas históricas calcadas em um sadismo oportunista (MATTOSO, 1985). O segundo, convoca o leitor para o lugar do torturado a fim de compreender o que de fato é tortura, numa postura assumidamente estética (MATTOSO, 1986b). “Concluimos assim que a tortura pode ser definida como todo sofrimento a que uma pessoa é submetida por outra, desde que de propósito da segunda e contra vontade da primeira.” (MATTOSO, 1986b, p. 29)

A questão é a seguinte: de um lado, os estudiosos subestimam o sadismo como motivação maior; do outro, consideram tortura sexual não apenas às ‘partes pudendas’ da vítima, independentemente do orgasmo do carrasco. (MATTOSO, 1986b, p. 33).

Cada veterano ‘escala’ seu calouro e escala uma mesa onde fica sentado com os pés a baloiçar pendentes. Quando todos os veteranos estão acomodados na mesa, é dado o sinal e, ao som duma fita de samba ou rockzinho, os calouros começam a disputar no chão para ver quem descalça mais rápido os dois pés do seu veterano. (MATTOSO, 1985, p. 103).

A escolha de Mattoso em lidar com o tema tortura, não só nas obras acima trazidas, mas em seu conjunto de obra, corroboram com o que o autor

chamará de “deshumanismo”: uma sociedade cujo sistema de valores é oposto ao comportamento desumano de intolerância e crueldade.

Como dito anteriormente, em 1986 Mattoso lança *O manual do pedólatra amador: aventuras & leituras de um tarado por pés*. Livro anunciado, naquela época, como uma autobiografia, trouxe em sua narrativa histórias sexuais que perpassaram a vida de Glauquinho, o protagonista, desde sua infância à fase adulta; da escola à criação do *Jornal Dobrabil*, entrecortada por excertos de obras literárias, cuja temática coadunavam com o tema podolatria. Revisada em 2006, a narrativa ganha um novo capítulo e reforça a possibilidade de uma autoficção<sup>11</sup>: seja pela homonímia representada pelo protagonista, seja pelo jogo estético que permite observar a supressão do nome de batismo de Glauco Mattoso, que é Pedro José Ferreira da Silva. Na história, a personagem é chamada de Glauco desde a infância, diferente da vida fora do espaço literário de Pedro José, que cunha seu nome artístico de Glauco Mattoso devido à doença que o levou à cegueira definitiva, aos 40 anos. Pelo efeito de credibilidade provocado no leitor ao trazer como pontos fecundos da personalidade do protagonista o glaucoma, a cegueira, a sexualidade e, em especial, o fetiche por pés – elementos fortemente assumidos na vida pública do escritor Glauco Mattoso<sup>12</sup> – é que se constrói um pacto autobiográfico frágil, contrariando a veracidade do gesto de leitura proposto por Lejeune (2014). O jogo verossímil entre autoria, autobiografia e ficção tece uma teia interpretativa em que o próprio autor alerta: “Nas memórias se viaja” (MATTOSO, 1986a, 171).

O destaque dado a essa narrativa quanto ao constructo de um projeto estético figurado pela coprofagia diz respeito a dois pontos: o primeiro é o fato de que, para lidar com discursos espinhosos do corpo, da sexualidade, do desejo

---

<sup>11</sup> Autor, 2016.

<sup>12</sup> As adjetivações em torno da figura pública do poeta, especialmente a de fetichista, são reforçadas em suas entrevistas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=APavu7e4dug>>.

e dos excrementos, Mattoso assume, na narrativa, sua figura pública de poeta: uma figura despersonalizada da pessoa privada do autor, a partir do heterônimo Glauco Mattoso, que é quem assume intra e extra-literariamente as mais desconcertantes narrativas a respeito do gosto por elementos que causam repulsa, como o chulé, frieira, secreções da genitália masculina etc. O segundo ponto diz respeito à construção irônica de uma narrativa em primeira pessoa como fortalecimento de um discurso legitimador sobre si enquanto poeta fescenino e escatológico.

Punheta, no meu caso, é modo de dizer. Na verdade, nunca me excitei batendo com a mão [...]

Inexperiente, não fiz movimentos pra frente e pra trás, mas pros lados, rebolando. Pude sentir nitidamente as primeiras gotas escorregando devagarinho pela uretra, uma cócega interna muito melhor que mijar quando a gente tá apertado. Abafei os gemidos metendo a boca no sapato. (MATTOSO, 1986a, p. 22-23).

Interligadas pela crueza das temáticas que encenam cada uma das publicações mencionadas, o nascimento destes trabalhos reforça o início de um projeto estético anunciado ainda no *Jornal Dobrabil*, quando questões relacionadas ao humano, ao sexo e aos excrementos do corpo ganham uma envergadura literária manejada pela irreverência do poeta. Assumindo um lugar de heteronímia, apropriação, erudição e, especialmente, transgressão, Glauco Mattoso constrói uma estética fecunda, capaz de abarcar as figuras que metaforizam os assuntos mais espinhosos de se lidar até mesmo na literatura.

### 3. A MERDA COMO UM PROJETO ESTÉTICO DE GLAUCO MATTOSO

O desejo modernista em construir uma arte genuinamente brasileira carregava consigo uma recusa em “aderir incondicionalmente às propostas de vanguardas históricas do início do século XX” (CHIARELLI, 2012, p. 36). Esse gesto de enfrentamento da cultura nacional calca um compromisso estético que

evidência, em sua ontologia, a configuração do sujeito moderno pós-industrialização e pós-guerra. Seja pela motivação da mudança e efeito do progresso científico, seja pela emancipação do sujeito ante às antigas concepções a respeito da existência e origem da humanidade, o que se observa, junto a esse novo cenário estético diz respeito a um indivíduo atento à sua ascensão e às novas relações humanas diante da cidade, da indústria, da política e da massificação.

Um dos pontos que bate à porta da Modernidade estética a partir de Charles Baudelaire trata-se da intenção de colocar o artista em uma busca incessante por mudanças e outras formas de liberdade de criação, afastando-o de um impressionismo atrelado à execução e às impressões registradas pelo artista, cujos limites afastavam elementos da feiura, do contrastante e do vulgar. Não obstante, o desinteresse impressionista pelo onírico e emocional do artista influenciará uma contracorrente em que o Naturalismo e o Realismo se tornarão pontos de filiação, especialmente no Brasil (CHIARELLI, 2012). Neste cenário, embora o posicionamento de alguns precursores do Modernismo brasileiro evidencie alguns aspectos de contraposição, o que se observa junto a essas correntes carimbadas pela *Semana de 22*, é um lugar de criação brasileiro fortemente preocupado com uma consciência estética.

O cenário cultural brasileiro entre 1920, 1930 e 1940 passa a corroborar com a emersão de novos valores da arte, ligados às questões estéticas, políticas e culturais. Essa atenção dada às experiências estéticas e sociais do sujeito preparou um novo ambiente para a liberdade criativa e novas contestações. Observando as envergaduras desses novos gestos de criação, é possível compreendermos os efeitos da decadência da cultura ocidental nas novas formas de arte que protagonizarão a segunda metade do século XX. Seja pelo conceitualismo, pela apropriação ou transfiguração (DANTO, 2010). Quando Hermann Broch (2014), ao observar a decadência dos sistemas de valores do Ocidente, chama-nos atenção aos novos sentidos do pensamento racional em

confluência com o sentimento humano, o que temos é uma nova busca de valores calcada pela experiência do sujeito, por sua “irracionalidade do passado à irracionalidade do futuro” (BROCH, 2014, p.28), em que a eternidade não está mais atrelada à origem divina, mas, sim, na arte. Dito isso, o desvalor passa, também, a ser um ponto de definição para os sistemas de valores, uma vez que a exigência ética deixa de ser uma direção no âmbito da criação.

A complexidade do confronto entre ética e estética denuncia as novas exigências de valores da arte, em que qualquer forma negativa oriunda da experiência acaba por se desconectar de um sistema de valores e se atrelar ao que Broch (2014) chamará de mal ético de desvalor artístico: a massificação. Se um sistema de valores se afasta do mal, qualquer manifestação que seja classificada como um mal ético estará fora de um sistema de valores. Para o filósofo, o século XX será berço de afastamento ao sistema de valores ocidental, especialmente pela decadência dos valores modernos e emergência de um novo movimento cultural.

O que nos interessa na discussão brochiana diz respeito ao mal dogmático processado por uma intervenção da autonomia do artista, especialmente quando pensamos o período ditatorial no Brasil. A arte passa a lutar por uma liberdade cujos valores nacionais conduziam a um abafamento ético: seja pela deposição do presidente, seja pelas prisões políticas, seja pela tortura. O que vemos emergir nesses tempos sombrios que assolaram o país é um sistema arbitrário, que conduzirá o fenômeno artístico às valorações problemáticas de categorias morais: bons ou maus, vida ou morte. À parte a reflexão a respeito da fragilidade dos novos sistemas de valores no país, destacamos a emergência de uma arte para driblar as contestações e os silenciamentos éticos. Ao observar a obra de Glauco Mattoso, o que nos é apresentado trata-se de uma produção que não só enfrenta essa imposição de sistemas de valor e desvalor estético, como se apropria daquilo que é desvalorizado em prol de um projeto estético jocoso: a merda.

“Se no meio dos poucos bons tem tanta gente fazendo merda e se autopromovendo ou sendo promovida, por que não posso fazer a dita propriamente dita e justificá-la?” (MATTOSO, 2001, p.4). Ao assumir a merda como “reciclagem” do que foi digerido, Mattoso também se coloca como um recolhedor daquilo que é excretado ou até mesmo daquilo que não passou por digestão, seja por contrariedade do gosto ou por negligência estética antropofágica. “A merda, se você for considerá-la em termos absolutos, é o produto mais desprezível do homem. Quando se tematiza a merda, pode parecer uma posição bastante irreverente.” (MATTOSO in ASSUNÇÃO, 2012, p.110).

A merda enquanto tema central da poética de Glauco Mattoso está acionada em suas mais variadas temáticas trazidas ao longo de seu conjunto de obra: desde a insistência por uma escrita em primeira pessoa, assumindo os discursos mais espinhosos com relação ao corpo; passando pela linguagem chula que abarca discussões silenciadas, dada a proximidade com aquilo que é do corpo e do que ele excreta; ou com relação à literatura, criação, crítica e recepção, destituindo o discurso de poder acadêmico e enaltecendo o discurso marginal do baixo corporal como forma de observar a arte literária. “VIVA A CHUPADA! VIVA A CAMA! ABAIXO A FAMA! A imortalidade FEDE! ABAIXO OS MEDALHÕES!”<sup>13</sup> (MATTOSO, 2001, p.2)

Mario Cámara (2014), ao escrever *Corpos pagãos*, volta-se ao imaginário do corpo que nasce das questões culturais e artísticas emergidas em período de um Brasil ditatorial. Com um capítulo destinado ao Glauco Mattoso, Cámara reforça a abjeção presente nos escritos do poeta paulistano, indo ao encontro de outras explorações críticas, como as discussões de Solange Ribeiro de Oliveira (2007), ao tratar da coprofagia glaucomattosiana como parte de uma arte abjeta identificada na esfera da contemporaneidade.

---

<sup>13</sup> Escrita maiúscula de acordo com poema presente no *Jornal Dobrabil*.

A coprofagia de Mattoso é exercida por um escancaramento do privado, em que o abjeto rompe limites intrínsecos ao controle do corpo e seus desejos. Sua escolha estética figurada pela imagem do “pé” é um gesto de transgressão que abre espaço para o profano, destituindo de valor a palavra poética por um gesto intencional de efeito negativo.

A contrariedade do gosto asséptico promovida por Mattoso trata-se de uma intencionalidade estética, em que autor não só assume uma consciência a respeito dos possíveis efeitos de sentido que sua obra provoca, como, de algum modo, elabora estratégias literárias para contrariar qualquer configuração harmônica. O cheiro, por exemplo, uma sensação oriunda do olfato, é explorado sinestesticamente pelo autor, de modo a assumir aquilo que Immanuel Kant (2019) considerará como algo inferior e contrário aos sentidos do conhecimento. Para o filósofo, “o olfato é como que um paladar a distância, que força os demais a compartilhar a fruição de algo querendo ou não.” (KANT, 2019, p. 52). A reflexão kantiana, embora coloque o cheiro como um problema estético, leva-nos a pensar como olfato é um sentido transgressor a medida em que escancara, por meio do odor, aquilo que, de algum modo, seria negligenciado ou abafado.

O elemento olfativo presente nas obras de Mattoso elevará em primeiro plano a descrição do cheiro ruim para acessar diretamente o desprazer e o desconforto, reforçando uma estética coprofágica atenta às mais dissonantes criações literárias como corpus de investigação.

Os cheiros me magnetizavam. Melhor, me mesmerizavam. Na biblioteca pesquisei a respeito e comecei a desenvolver pra consumo próprio uma teoria sobre o olfato no erotismo, cuja pedra de toque seriam os efeitos afrodisíacos do chulé. (MATTOSO, 1986a, p. 93).

O estranhamento das explorações sensíveis provocado pelas obras de Mattoso é oposto ao deleite e ao prazer desinteressado kantiano, uma vez não

estar preocupado com sua validade universal ou o ajuizamento categorizado como Belo (KANT, 2010). Ao contrário, Mattoso explora a potencialidade da relação frutiva entre sujeito e objeto, descompromissado com as adjetivações oriundas do efeito estético de sua obra. Afinal, o nauseabundo oriundo daquilo que ele escreve pode até provocar, em um primeiro instante, estranhamento ou aversão pela forma como o corpo é pormenorizado em instâncias de rebaixamento, mas a mesma linguagem fescenina e escatológica que narra suas histórias e compõe seus versos é também uma ferramenta de contestação.

#### 4. A COPROFAGIA COMO UM GESTO DE NEGATIVIDADE OU ANTIKITSCH

Byung-Chul Han, em *A salvação do belo* (2016), chama-nos atenção para duas questões que são muito caras à reflexão estética: o efeito estético e a necessidade gosto. Ao reforçar o desejo contemporâneo de uma ausência de negatividade, que naturalmente traz um excesso de positividade diante dos objetos, acentua-se a anulação do confronto. Isto posto, uma das premissas observadas em suas reflexões diz respeito ao consumo de uma estética apaziguadora de sentidos e contrária a qualquer dor ou desconforto, haja vista os exemplos por ele explorados: as obras de Jeff Koons, calcadas de uma lisura sem emendas ou rugosidade; a polidez e perfeita adaptação de um smartfone ao corpo, conduzindo a uma anulação de incômodos e ranhuras; e a depilação brasileira, que anula a textura dos pelos em função de uma lisura que amplia um efeito estético ausente de imperfeições e suscetíveis à interjeição finalizadora: “uau!” (HAN, 2016, p. 13).

Mattoso pode ser observado por esta ótica quando se coloca enquanto literato transgressor que abre espaço para o profano reverberado nos corpos e exercido pela linguagem estética, especialmente representado pela figura do pé. Bataille (2018), em “O dedão do pé”, traz o órgão como objeto de reflexão a respeito do papel desempenhado pelo corpo ereto e pela grotesca função dada

ao membro que o sustenta. A dicotomia entre pés e cabeça levantada por ele reforça uma tradição filosófica de separação entre corpo e alma, sensação e intelecto, que conduzem o baixo corporal ao lugar de sujeição, revelando o ordinário dado às partes do corpo que representam disformidade. Mas o filósofo também revela as implicações de sedução exercidas por este mesmo membro, cuja forma é de revelação do íntimo, que se apresenta como desordenado e carregado daquilo que é da ordem do humano, metaforizado pelo dedão do pé: “[...] é interrompida em seu elã por uma dor atroz no dedo do pé, porque, embora seja o mais nobre dos animais, tem calos nos pés e esses pés levam [...] uma existência ignóbil” (BATAILLE, 2018, p.123).

As questões que contemplam o pé em Glauco Mattoso são observadas por um lugar estético, que, por sua vez, precisa ganhar forma por meio de uma linguagem: a coprofagia. Seja pela relação entre a forma e a semântica que a acompanha enquanto conteúdo literário e, por que não, filosófico, seja pela estesia provocada pelos efeitos de sentidos que temáticas grotescas suscitam, Mattoso corrompe a aglutinação literária condicionada a um discurso cultural de ordem estética, nacionalista ou de engajamento, para se valer de uma ordem de transgressão ética. Entretanto, sua contrariedade estética não revela desatenção às situações e fatos que assolavam o país no momento de sua emersão. Atento às principais questões humanas, corrompidas por uma ditadura, os critérios de bom ou mau são revisados pelo autor por um processo de inversão, cujo intuito, por meio do cômico, parece ser o de expor as questões desconcertantes que acompanhavam o momento político, cultural e artístico da época. Em especial a tortura e a sexualidade.

Han (2016), por um diálogo com Bataille (2018), traz à tona um sentir tátil acalmado pela ausência de disformidade e rugosidade, o que contraria as imperfeições causadas por aquilo que denuncia elementos do humano em suas particularidades instintivas, animais, biológicas e subjetivas. O feio, neste sentido, passa a ser característico de uma estética negativa, contrária aos

instintos de harmonia e linearidade. Sendo assim, o feio é também perigoso, uma vez ser capaz de levar o sujeito a instâncias de ordem transcendentais, que defrontam com a positividade causada pela lisura das superfícies dos corpos. Com esta análise, Han (2016) coloca em discussão um imperativo tátil capaz de causar um esgotamento estético, porém, promotivo de uma agradabilidade sem questionamentos.

A leitura provocativa de Mattoso contornada ao mais baixo corporal não se encerra em seu efeito nauseabundo, tampouco pode ser resumida à exploração fetichista autoral. Para este texto, os planos literários proficuamente explorados por Glauco Mattoso e anunciados em primeira pessoa são parte de uma escolha estética reveladora de um projeto maior, pois insiste em temas e efeitos que anunciam uma discussão latente: o corpo cego, o corpo em subserviência, o corpo em dor, o corpo em prazer, o corpo em tortura, o corpo em gozo: “E por isso era necessário que não me repugnasse lambe-lhes o chulé: pra lhes quebrar a barreira do nojo. Espelhados em mim, eles libertariam as fantasias ‘transgressoras’ e estariam abertos aos efeitos da massagem.” (MATTOSO, 1986a, p. 147)

O repugnante explorado pelo escritor revela uma manipulação estética diferente da que Han (2016) apresenta enquanto positiva, por se aproximar da realidade ao invés de falseá-la, tal como faria uma estética *kitsch*. Nesse sentido, podemos pensar que a estética da positividade haniana é equivalente ao *kitsch* brochiano, pois ocupa-se do lugar do falseamento de sentidos. Para Han (2016), o lugar do higiênico e da assepsia é também uma outra forma de manipulação de sentidos, excessivamente ligado ao harmônico das formas. Isto posto, a ode à merda feita por Mattoso é o rompimento com uma manipulação falseadora de efeitos estéticos, pois toca às reações imediatas do corpo quando este se vê diante de uma linguagem viva e lasciva. Seja pela repulsa ao odor, seja pela repulsa à palavra politicamente incorreta, constituindo, portanto, um lugar estético da negatividade.

O conceito de *kitsch*, resgatado por Hermman Broch (2014) no início do século XX, é apresentado como um mal dos sistemas de valores da arte, uma vez buscar pelo falseamento desses sistemas em um descompromisso ético, em que o *kitsch* assume uma redenção estética enquanto efeito, concebido pela total ausência de conflitos e atrelado à massificação. A existência do *kitsch* se vale da existência de um objeto estético que o represente – embora não ele não esteja atrelado somente ao objeto, mas ao efeito e ao comportamento ético do sujeito. Isto posto, quando em contato com as perspectivas de Han (2016), o *kitsch* revela a necessidade humana de manipular esteticamente a realidade em função de um sentimento agradável e reconciliador por meio de formas estéticas desinteressadas em lidar com questões problemáticas do humano. Mattoso, portanto, desvia-se dessa função estética passiva e constrói outro caminho literário para ocupar-se das temáticas mais constrangedoras, revelando uma consciência importante para seu projeto estético – especialmente por assumir a razão, e não a pura sensação, como como competência maior para a produção literária.

Tudo o que faço é cerebral. Não existe em mim aquela história de ‘escrita automática, o que vier sai’, nada disso. É tudo elaborado. Poesia é uma coisa fria, não tem nada de muito emocional. É trabalho de relojoeiro mesmo. Você fica montando as pecinhas.” (MATTOSO in ASSUNÇÃO, 2012, p. 110).

Em Hermann Broch (2014; 2016), esse comportamento atrelado à necessidade do *kitsch* expõe o conflito ético gerado pelo lugar que esta forma estética ocupa. No caso, o *kitsch* não tem nenhum compromisso ético porque se apega a um bem falseado, um bem da forma e da felicidade, em que não há nenhum interesse em qualquer questão ética do sujeito (BROCH, 2014). Questões estas que estão atreladas aos valores de uma cultura e as suas possibilidades de trazer para o cerne estético uma oportunidade de reflexão a

respeito daquilo que é da ordem do sujeito, mas que não cabe em discursos oficiais.

A coprofagia, estratégia assumida como uma forma transgressora capaz de abarcar as explorações estéticas de Mattoso, passa a ser, portanto, um confronto à arte *kitsch*. Quem assumirá esse embate será o autor, munido das suas explorações literárias intertextuais, seu conhecimento lexicográfico e seu autoescárnio com relação à cegueira e o fetiche por pés, transferindo para o plano principal discussões a respeito da merda. As obras do autor não tratam somente de expor uma linguagem escatológica em que os excrementos são enaltecidos. Tratam, sobretudo, de se ocupar da metáfora da merda como espaço de linguagem coprofágica capaz de contemplar e assumir, em primeira pessoa, as mais íntimas sensações.

Considerando o tênue olhar filosófico desdobrado por Broch (2014) quanto à essência *kitsch*, sua discussão incitou o escritor Milan Kundera (2009) a uma reflexão quanto a essa estética, em que revela preocupação com a forma idílica para representação de um sistema *kitsch*, tal como expõe Barroso (2013) e Gonçalves (2020). O ideal estético ao qual se refere Kundera trata-se do “acordo categórico com o ser” (2009, p. 243). Segundo o autor, esse acordo evidencia uma objeção metafísica à merda e a tudo o que ela representa, especialmente quando se considera o mito da criação do ser como de origem divina, pura e sem pecados, contrariando paradoxalmente a prerrogativa de que, se um Deus foi feito à imagem e semelhança do ser humano, em consequência, sofreria de suas experimentações instintivas e biológicas. Neste sentido, o *kitsch* opera como um argumento ontológico a respeito da existência, uma vez que existir no mundo configura negar àquilo a que qualquer ideal divino se recusaria: os excrementos. Neste caso, dirá, Kundera (2009), a merda desempenha o papel da negação. E essa negação, quando colocada diante às considerações de Byung-Chul Han (2016), representa uma contraposição ao

liso e polido, pois traz à tona aspectos disformes pertencentes às franquezas dos corpos e daquilo que saem dos corpos ou são provocados por eles.

Em consonância com a visão metafísica do *kitsch* proposta por Kundera bem como a perspectiva brochiana em que o *kitsch* é um mal ético, compreende-se que sua existência não é apenas reveladora de um objeto falseado, mas, sobretudo, da insistente tentativa humana de desconsiderar tudo o que é próprio do corpo e sua degradação como necessários de representação. Mais do que isso, esse olhar revela a necessidade de se explorar toda e qualquer linguagem que se vale de uma contrariedade *kitsch*, uma vez que se propõe denunciadora de temas ainda ocultados pelo sentimentalismo humano, especialmente por esbarrar na insistente exacerbação de um “eu” necessitado de respostas e apaziguamentos.

Assumindo a desarmonia e o escatológico, Mattoso passa, portanto, a ocupar um lugar de contrariedade do Belo e do Sublime, transformando-se em um *antikitsch*. Seja por explorar no sujeito a crueza da negatividade das imperfeições e os lastros dos corpos disformes, seja por colocar no campo da estética uma experiência capaz de lidar com os incômodos gerados por efeitos carregados de conflitos e problematizações. A construção de suas obras perpassa figuras de sentido assumidamente rugosas, cujo corpo e suas sensações são evocadas sem filtros éticos ou morais. Neste caso, Mattoso apresenta um conjunto de obra comprometido com a própria obra, cujo apelo ético é contrário à hipocrisia da higienização dos corpos e da sexualidade, fazendo jus aos discursos por ele elegidos como necessitados de reverberações estéticas: da masturbação infantil ao gosto por pés sujos.

## 5. CONSIDERAÇÕES

As dificuldades de se construir uma discussão a respeito da obra de Glauco Mattoso são evidenciadas quando se opta, primeiramente, por sinalizar

parte do seu conjunto de obra. Entretanto, justamente pela vasta produção, seria lacunar não elencar suas primeiras publicações, uma vez marcarem seu nascimento enquanto poeta transgressor e fazerem parte do eixo epistemológico<sup>14</sup> de seu projeto estético. Diante do exposto, o que revela a coprofagia como parte de um projeto do autor, está na constância desse recurso estético no conjunto de sua obra, uma vez que a merda deixa de ocupar somente o significado de excremento para metaforizar os temas que consistem em particularidades do corpo e suas manifestações de prazer e desprazer.

A arte é dribladora de quaisquer silenciamentos. Mattoso, além de se valer dessa potência, compreende como os recursos literários são profícuos para construção de protagonistas que possam lidar com as temáticas transgressoras. Quando Glauco Mattoso assume, em primeira pessoa, narrar ou versar sobre seus fetiches sexuais, sua condição de cego, sua predileção pelo pé e pelo chulé, isso não diz respeito ao próprio autor, em si. Na verdade, o recurso da escrita em primeira pessoa traz para aquele que narra toda a “culpa” pelas palavras, pelas revelações, pela memória e pela interpretação. Tal qual Machado de Assis busca no narrador defunto, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, uma forma de expor as mais íntimas observações a respeito da sociedade da época, incluindo critérios éticos e morais, sem comprometer eticamente a voz narradora, Mattoso se coloca em destaque, em primeira pessoa, confessando e nomeando seus desejos. Suas confissões, mesmo denunciando de maneira jocosa as mais sutis hipocrisias com relação aos valores humanos do tempo presente, livra-se da busca por um emissor oficial desse discurso. Mattoso não quer ser levado a sério. Entretanto e paradoxalmente, será na seriedade dos

---

<sup>14</sup> Ao pensar em eixo epistemológico, evoca-se a teoria da Epistemologia do romance, de Wilton Barroso-Filho (2018), a fim de identificar o fio temático condutor da ideia do autor; ideia que perpassa seu conjunto de obra e permite, por meio de uma observação estética, compreender vestígios de conhecimento filosófico expostos pela construção literária.

temas que ele transforma em riso que o leitor terá a uma oportunidade de se aproximar de reflexões sobre questões humanas, que são de caráter universal.

### REFERÊNCIAS

ASSUNÇÃO, Ademir. *Faróis no caos – Entrevistas de Ademir Assunção*. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

BARROSO-FILHO, Wilton. “Elementos para uma epistemologia do romance. In: BARROSO, W.; BARROSO, M. V. (orgs). *Estudos epistemológicos do romance*. Brasília: Verbena Editora, 2018. (p. 15-33)

BARROSO, Maria Veralice. *A obra romanesca de Milan Kundera: um projeto estético conduzido pela ação do Don Juan*. (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/15354> Acesso em março de 2021.

BATAILLE, Georges. *Documents*. Tradução: João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

BROCH, Hemann. *Espírito e espírito de época: ensaios sobre a cultura da modernidade*. Tradução de Marcelo Backes; Trad. Posfácio Claudia Abeling. São Paulo: Benvirá, 2014.

BUTTERMAN, Steven F. *Perversions on parade – Brazilian Literature of Transgression and Postmodern Anti-Aesthetics in Glauco Mattoso*. San Diego: Hyperbole Books, 2005.

CÂMARA, Mario. *Corpos Pagãos: usos e figurações na cultura brasileira (1960/1980)*. Tradução: Luciana di Leone. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CAMPOS, Augusto de. “Prefácio”. In: *Jornal Dobrabil*. 2ª Ed. (fac-similar) São Paulo: Iluminuras, 2001.

CHIARELLI, Tadeu. *Um modernismo que veio depois: arte no Brasil – primeira metade do século XX*. São Paulo: Alameda, 2012.

DANTO, Arthur. *Transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte*. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FABRIS, Annateresa (org). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. 2ª ed. rev. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

GONÇALVES, Lucas Fernando. *O kitsch como forma estética do idílio em A insustentável leveza do ser, de Milan Kundera*. 2020. 269 f. Tese (Doutorado em Literatura)—Universidade de Brasília, Brasília, 2020. Disponível em: < <https://repositorio.unb.br/handle/10482/39109>> Acesso em março de 2021.

HAN, Byung-Chul. *A salvação do belo*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de juízo*. Tradução: Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Tradução: Cléia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2006 (2ª reimpressão, 2019)

*KLAXON – Mensário de Arte Moderna*. Edição fac-similar. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1976.

KUNDERA, Milan. *A Arte do Romance*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Org. Jovita M.G. Noronha. (Trad. Jovita M.G. Noronha e Maria Inês C. Guedes) Belo Horizonte: UFMG, 2014.

MATTOSO, Glauco. *Jornal Dobrabil*. 2ª Ed. (fac-similar) São Paulo: Iluminuras, 2001.

MATTOSO, Glauco. *Manual do pedólatra amador: aventuras & leituras de um tarado por pés*. São Paulo: Editora Expressão, 1986.

MATTOSO, Glauco. *Manual do podólatra amador: aventuras & leituras de um tarado por pés*. São Paulo: All Books, 2006.

MATTOSO, Glauco. *Revista Dedo Mingo – Suplemento do Jornal Dobrabil*. (Sem indicativo de cidade, editora e ano de publicação).

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

MATTOSO, Glauco. *O que é tortura*. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1986.

MATTOSO, Glauco. *O calvário dos carecas – História do trote estudantil*. São Paulo: EMW Editores, 1985.

MATTOSO, Glauco. *Línguas na Papa*. São Paulo: Pindaíba, 1982.

MATTOSO, Glauco. (Ortônimo: SILVA, Pedro José Ferreira da). *Memórias de um pueteiro: as melhores gozações de Glauco Mattoso*. Rio de Janeiro: Edições Trote, 1982.

MATTOSO, Glauco. Entrevista “Glauco fez crak com a literatura”. In: ASSUNÇÃO, Ademir. *Faróis no caos – Entrevistas de Ademir Assunção*. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Vontade de potência*. Tradução, prefácio e notas de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017

OLIVERIA, Solange Ribeiro de. “A literatura e as artes, hoje: o texto coprofágico”. Matraga, Rio de Janeiro, v.14, n.21, p.67-p.84, jul./dez. 2007. <http://www.pgletras.uerj.br/matraca/matraca21/arqs/matraca21a05.pdf> Acesso em março de 2021.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas de estética*. Tradução Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PODRE, Pedro o. (Heterônimo de Glauco Mattoso). In: MATTOSO, Glauco. *Jornal Dobrabil*. 2ª Ed. (fac-similar) São Paulo: Iluminuras, 2001.

*Revista de Antropofagia – 1ª e 2ª edições (1928-1929)*. Edição fac-similar. São Paulo, Círculo do Livro, Abril S/A Cultural e Industrial, 1975.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Ed. revista e ampliada. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

Recebido em 30/03/2021

Aceito em 10/05/2021

# COXAS DE ROBERTO PIVA: ARS EROTICA & SOLIDÃO

ROBERTO PIVA'S THIGHS: ARS EROTICA & SOLITUDE

LES CUISSES DE ROBERTO PIVA: ARS EROTICA & SOLITUDE

Fabrício Carlos Clemente<sup>1</sup>

Cristyane Batista Leal<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este texto realiza uma leitura do livro *Coxas: sex fiction & Delírios*, de Roberto Piva, publicado primeiramente em 1979 e depois em 2006, em *Obras reunidas*, organizadas por Alcir Pécora. Partindo dos conceitos de “Ars erotica”, de Michel Foucault (2012), “política dos anormais”, de Beatriz Preciado (2011) e de performatividade, de Judith Butler (2008), percorremos a linguagem transgressora da poética de Piva. Em *Coxas*, o homoerotismo ou a sexualidade transgressiva assume as feições do fazer poético, o que se equivale à busca pelo conhecimento e erudição como maneira de empreender, como diz o poeta, a “destruição maravilhosa do Caráter”. Nesse sentido, o anárquico sincretismo brasileiro de Piva radicaliza as visões de Oswald de Andrade, redefinindo a antropofagia em sexualidade transgressiva. Essa abordagem traz novas possibilidades de pensar relações entre literatura e vida, em que um esforço existencial luta e se debate para não ser sufocado pela normalidade triunfante.

**PALAVRAS-CHAVE:** Roberto Piva; ars erotica; transgressão; literatura; vida.

**ABSTRACT:** This text reads the book *Coxas: sex fiction & Delírios*, by Roberto Piva, first published in 1979 and then in 2006, in *Obras reunidas*, organized by Alcir Pécora. Starting from the concepts of "Ars erotica" by Michel Foucault (2012), "politics of the abnormals", Beatriz Preciado (2011) and performance by Judith Butler (2008), we went through the transgressive language of Piva's poetics. In *Coxas*, homoeroticism or transgressive sexuality assumes the features of poetic doing, which is equivalent to the search for knowledge and scholarship as a way of undertaking, as the poet says, the "wonderful destruction of character". In this sense, Piva's Anarchic Brazilian sincretism radicalizes Oswald de Andrade's views, redefining anthropophagy in transgressive sexuality. This approach brings new possibilities of thinking

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo – Brasil. Doutorando em Letras e Linguística na Universidade Federal de Goiás – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3161-6604>. E-mail: [fclemente1@hotmail.com](mailto:fclemente1@hotmail.com).

<sup>2</sup>Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás – Brasil, com período sanduíche na Universidade de Lisboa – Portugal. Professora da Faculdade de Inhaúmas – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6120-1127>. E-mail: [cristyaneimagem@gmail.com](mailto:cristyaneimagem@gmail.com).

about relations between literature and life, in which an existential effort fight and struggle not to be stifled by triumphant normality.

**KEYWORDS:** Roberto Piva; ars erotica; transgression; literature; life.

**RESUME:** Ce texte lit le livre *Coxas: sex fiction & Delírios*, de Roberto Piva, publié pour la première fois en 1979, puis en 2006, dans *Obras reunidas*, organisé par Alcir Pécora. Partant des concepts d'« Ars erotica » de Michel Foucault (2012), de « politique des anormaux », de Beatriz Preciado (2011) et de performance de Judith Butler (2008), nous sommes passés par le langage transgressif de la poétique de Piva. Dans *Coxas*, l'homoérotisme ou la sexualité transgressive assume les caractéristiques du fait poétique, ce qui équivaut à la recherche de connaissances et d'éruditions comme moyen d'entreprendre, comme le dit le poète, la « merveilleuse destruction du caractère ». En ce sens, le sincrétisme brésilien anarchique de Piva radicalise les vues d'Oswald de Andrade, redéfinissant l'anthropophagie dans la sexualité transgressive. Cette approche apporte de nouvelles possibilités de réflexion sur les relations entre la littérature et la vie, dans lesquelles un effort existentiel lutte et se débat pour ne pas être étouffé par la normalité triomphante.

**MOTS-CLES:** Roberto Piva; ars erotica; transgression; littérature; vie.

## 1. INTRODUÇÃO

Estranhos, provocativos, enigmáticos; infensos a categorizações e normas – indóceis, em suma: assim são os corpos que transitam pelo livro *Coxas: sex fiction & delírios*, de 1979, do poeta Roberto Piva. Estes “adolescentes vindos da Penha, Vila Diva & Jardim Japão” (PIVA, 2006, p.60), meninos-metonímias da irredutibilidade do desejo, “vestidos de veludo negro & rosa”, deixam-se, debochados índios urbanos, nomear pela performatividade<sup>3</sup> sedutora, indômita e transgressiva de seu desejo homoerótico: Lindo Olhar, Coxas Ardentes, Rabo Louco, Lábios de Cereja, Entrega Em Profundidade.

As feições andróginas que os compõem confundem-se, assim (um-no-outro, outro-no-outro, em troca-troca perpétuo), nas performances orgiásticas

---

<sup>3</sup> Servimo-nos aqui da noção de performance de gênero de Judith Butler. A partir das ideias de Butler, passamos a compreender a performatividade como uma forma de inscrição que se dá teatralmente sobre o corpo, moldando-o de acordo com a mentalidade heteronormativa. Consideramos, como se pretende mostrar adiante, que os personagens de *Coxas* levam à hipérbole essas possibilidades performativas, transgredindo-as e criando novas possibilidades de expressão e experiência sexuais. Cf. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (BUTLER, 2008)

que eles empreendem (qual novos piratas num mar fora do tempo) em seu clube Osso & Liberdade, “cuja bandeira era um osso branco num campo negro” e que exigia dos novos possíveis ingressantes que soubessem “de cor 2 ou 3 capítulos de Macunaíma (PIVA, 2006, p.60).

Eis a espécie de sociedade secreta que tinha por objetivo “divulgar Mário de Andrade, Dante & vícios requintados” (PIVA, 2006, p.60). Cada um desses jovens parecendo (perverso polimorfo<sup>4</sup>) sinalizar a presença-ausência do fantasmático e utópico personagem que, à maneira do novo mito de André Breton<sup>5</sup>, entrecruza vacilante o escasso enredo: o Andrógino Antropocósmico.

A obra (entre o mero relato delirante, a lírica e a narrativa) centra-se (contando-as de forma fragmentária, descontínua, ziguezagueante e inconclusa, entremeadas e sucedidas pela fala de um eu poético) nas aventuras de um protagonista (sorte de alter-ego de Piva): Pólen. Dão-se, assim, elementos de uma trama de fios soltos, como o assassinato de seu amor Luizinho (metralhado, no início da narrativa, enquanto transavam, em plena luz do dia, no topo do edifício Copan em SP).

Vemos também o relato em terceira pessoa da convivência de Pólen com os garotos do Osso e Liberdade. Este personagem, segundo o companheiro de geração de Piva, o poeta e ensaísta Claudio Willer (2005), performatizaria o próprio comportamento de seu criador, quando “uivava pelas ruas com duas panteras pintadas em seu peito falando com os amigos sobre as poesias de

---

<sup>4</sup> Em *Life Against Death: the psychoanalytical meaning of History*, o filósofo Norman Oliver Brown (1985), considera a atitude do perverso polimorfo infantil (capaz de gozar com todas as partes do corpo) tal com entendido por Freud, a atitude adequada para que haja uma “ressurreição do corpo”. Uma vez empreendida essa ressurreição, passaríamos, como perversos polimorfos, a nos utilizar do corpo como uma fonte completa e total de prazer e desbravamento erótico, deixando de concentrar tais prazeres apenas nos órgãos sexuais.

<sup>5</sup> Breton, mentor do surrealismo francês, nos “Prolegômenos ao terceiro manifesto surrealista ou não”, propõe, como estratégia de resistência político-poética, a criação de um novo mito, “Os Grandes Transparentes” (BRETON, 2001, p.350);

Maquiavel, César Borgia, Castruccio Castracani o herói das galáxias medievais no início da era burguesa dos chinelos & pincenê” (PIVA, 2006, p.59).

Sucedem-se, pois, as orgias compartilhadas, a paixão de Pólen por Lindo Olhar, chefe do clube, as menções à “política cósmica” e ao aspecto subversivo do grupo, às relações sexuais (fruídas como “Crueldades Cristalinas”), aos manifestos que escrevem e distribuem, a outras perdas dos amores queridos, como o amante Mário, de Lindo Olhar, “fuzilado por rebelião” (PIVA, 2006, p.62); mais os diálogos sexuais diversos, de alto teor poético e anti-discursivo. Tudo mesclado às várias referências literárias, psicanalíticas, musicais, mitológicas e filosóficas, lançadas na perspectiva de uma vivência-vidência, regida pelo princípio do prazer. Prazer que, por sua vez, funde-se ao saber no peculiar, teatral e malfadado interesse desses jovens pelo Andrógino Antropocósmico – símbolo, talvez, de uma sexualização anárquica do universo.

É possível entrever outros personagens ao longo da trama, como a secretária dessa curiosa tertúlia, Onça Humana, com quem Pólen também transa, a despeito de seu desejo eminentemente homoerótico e da política de seus coevos nesse Osso & Liberdade. Ora, a proposta da confraria pirata era “reviver o ideal grego da Pólis. O Eros grego com seus cabelos cacheados e seus relâmpagos sexuais”; por isso esses garotos “não transavam com Onça Humana”, “Transavam entre si, com Pólen & alguns convidados especiais” (PIVA, 2006, p.62).

Há esse Oscar Amsterdam, lembrado por Onça Humana como alguém “que tinha vícios requintados & que gostava de ser comido por mulheres aparelhadas com falos de borracha” (PIVA, 2006, p.61). Há aquele Agente Cartesiano, símbolo da razão instrumental, que “tentou ganhar Coxas Ardentes no papo”, que “tremia ao ouvir palavras como: carga de espinafre, gavião berolina, fundo da flor, polvo nômade, saci prancheta, colarinho de gorila,

nascido no mato, ovo de turco” e que “foi morto por Coxas Ardentes no melhor estilo renascentista com anel de veneno e tudo” (PIVA, 2006, p.70).

Há também o Trombadinha, que “gosta de ser cintado e chamado de Arlete” (PIVA, 2006, p.59) e o Economista Sádico que com ele faz sexo para o deleite do expectador Pólen. Há o já referido Luizinho, com esta interessante reapropriação da injúria <sup>6</sup>, em diálogo extático com o protagonista: “Você é minha putinha, disse Pólen. Isso, gritou Luizinho, gosto de ser chamado de putinha, puto, viado, bichinha, viadinho ah acho que vou gozar todo esperma do Universo!” (PIVA, 2006, p.51).

## 2. COXAS

Em *Coxas*, o homoerotismo, assim como tudo o que possa ser entendido como sexualidade transgressiva, assume as feições mesmas do fazer poético: equivale à busca pelo conhecimento e erudição como maneira de empreender a “destruição maravilhosa do Caráter” (PIVA, 2006, p.61). Trata-se de intensificar o discurso da sexualidade e do desejo exacerbando-o até a livre associação, gerando combinações capazes de considerável plasticidade imagética:

Pólen folheia um tratado sobre esquizofrenia nas costas nuas de Lindo Olhar que se vira às vezes para beijá-lo longamente & mordiscar suas coxas & tomar um gole de Chianti & imitar um pequeno leopardo cheio de mel lambendo com doçura suas longas mãos de mármore brando. (PIVA, 2006, p.65).

---

<sup>6</sup> O conceito de injúria como algo que marca a sensibilidade gay com a dor e ameaça de exclusão é trabalhado pelo pensador Didier Eribon (2008) em Reflexões sobre a questão gay. Estratégias de reapropriação da injúria, como forma de resignificação e resistência, são marcantes na filosofia *Queer*, que toma para si o termo ofensivo (bicha, estranho, etc) e transforma-o numa política dos “anormais”, problematizando os frágeis preceitos da normalidade e heteronormatividade. Cf. “Multidões queer: notas para uma política dos ‘anormais” (PRECIADO; 2011);

O mesmo contínuo verbal, o mesmo fluxo, fala também da perda e da falta. Como se dá com o lamento de Pólen a respeito de Luizinho, morto, como um corpo estranho, abjeto, por um helicóptero do City Bank: “Hemafrodita morto no musgo mais alto. Suas baleias de ternura, suas tranças do mais puro ouro, suas sardas em torno do narizinho meio arrebitado e insolente” (PIVA, 2006, p.51).

É nesse sentido que se dilata a fala do fascínio pederasta de Pólen pelos meninos do clube. “Messalinas adolescentes”. Tal *élan* se identifica muito com o universo que se desenha ao longo de toda a obra de Piva, e que nos oferece a medida de sua sensibilidade. É o que esclarece a ensaísta Eliane Robert de Moraes, dizendo que “ao lado da celebração do homoerotismo a obsessão pelo garoto deixa transparecer também uma utopia temporal, traduzida na idealização da adolescência como idade de ouro”. Salienta, pois, Eliane, a presença do “sonho de permanência no tempo juvenil” (MORAES, 2006, p. 156) por parte do sujeito.

Há, dessa forma, uma vontade de fixar tal fase arquetípica, andrógina da vida humana, esse entrelugar que é devir e que é passagem. Pressurosa, a empresa dessa poesia intenta “capturar” o que é “por definição passageiro” (MORAES, 2006, p. 156) e que não se deixa delimitar pela mutilação da experiência, do amor e do convívio, que, como nos mostra Octavio Paz, em *O Labirinto da solidão* (2014), caracteriza a relação do homem moderno com o tempo.

Ora, o adulto, movido pela necessidade do trabalho, da realização pessoal, do corre-corre das metrópoles, do fixar-se e situar-se no mundo estabelecido, acaba por elidir a si mesmo no tempo cronológico: vira sombra de horas que desconhece, pois, ao mesmo tempo em que se preocupa em garantir a sobrevivência no futuro e em rememorar o passado perdido, desintegra-se para a vivência real do presente. Medido pelos ponteiros com os quais mede sua

falsa presença no mundo, cinde-se e torna impossível ou vazia a própria participação na existência.

Mas o tempo de Piva é aquele que só se capta de viés, na velocidade de um beijo, de um salto, de uma paixão à primeira vista. “Seja como for”, afirma Eliane, “tudo acontece como se o contato carnal com os ‘pequenos deuses’ garantisse ao sujeito lírico uma juventude eterna, libertando-o das agruras impostas pela passagem do tempo” (MORAES, 2006, p. 156). Daí adviria a “erotização do mundo” própria da escrita piviana, como aponta a pesquisadora. Seu tempo estaria, pois, nessa dimensão arquetípica: fora da História. Há, então, posicionamento diante do contínuo temporal político-histórico apenas na medida em que isso é feito para cavar no terreno minado de tal experiência a Idade de Ouro da utopia.

Podemos ver que há o esforço de manter-se no movimento mesmo do devir. Sempre. No gesto mesmo do encontro. Na inauguração mesma que se faz no florescimento de algo ainda não compreendido e não conhecido. Empresa impossível. Mas, à escrita, sob tal olhar, caberia registrar a maravilha da descoberta e mantê-la acesa, viva e emocionante, jamais grafando-a em um saber codificável, e sim dotando-a da temperatura capaz de iluminar (como no encontro dos corpos arfantes de desejo), entusiasmar e excitar inefavelmente o outro. Corpo-letra de penetrar e deixar-se penetrar na pureza da volúpia. A escrita de Piva é eminentemente erótica.

Se o método desta arte, que se deixa galvanizar pela potência do sexo, escandaliza, abolindo distinções, a testemunhar o inefável dos sentidos, como nos “Reinos de Pã” da *Dupla Chama* de Octavio Paz (1995); se, explodindo dicotomias entre o alto e o baixo, diz de um modo que não convém dizer, talvez seja porque o gozo de nomear serve-se, aqui, indiscriminadamente, daquilo que, em outra ocasião, Eliane Robert de Moraes (2003) chama de “termos técnicos” do sexo: as palavras que rasgam a cortina da moral e provocam no leitor o

“efeito obsceno”. Podemos dizer, no que concerne a Piva, que, rasgada essa cortina, as palavras aparecem transando e arrastam o leitor para a orgia. Despojam-se do que é inútil.

### 3. ARS EROTICA <sup>7</sup>

Recorrendo à formulação de Michel Foucault (2012) em *História da sexualidade I: a vontade de saber*, podemos, de fato, apontar em *Coxas* uma forma de retomada e intensificação do que o filósofo francês denomina *ars erotica*. Esta seria diferente daquela *Scientia sexualis*, que se identificaria mais, por exemplo, ao arsenal do discurso médico, psicanalítico, pedagógico, o qual incitaria a fala a respeito do sexo para retê-la e codificá-la em termos de domesticação e utilidade (a sexualidade voltada para a reprodução, o elenco de perversões e anormalidades, a captura do biopoder para fins de trabalho e consumo). Em *Coxas* o erótico jamais se deixa adestrar. Brinca com o poder-saber do sexo, conecta-se e desconecta-se de suas máquinas. Fala-se, portanto, uma língua inominável, que não se quer planificada, que escorrega quando se lhe tentamos rotular, delimitar.

Piva parece, nesta curiosa *sex fiction*, reduzir seu verbo às energias do tesão. Sua língua orgiástica parece, assim, provocar o leitor em cada aliteração, em cada imagem insólita, em cada labirinto verbal no *logos* das longas e ritmadas frases, que se entrelaçam (como os seres que dão a conhecer) lúbricas e trêmulas:

---

<sup>7</sup> “Na arte erótica, a verdade é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência; não é por referência a uma lei absoluta do permitido e do proibido, nem a um critério de utilidade, que o prazer é levado em consideração, mas, ao contrário, em relação a si mesmo: ele deve ser conhecido como prazer, e, portanto, segundo sua intensidade, sua qualidade específica, suas reverberações no corpo e na alma” (FOUCAULT, 2012, p.65-66)

“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. (...) O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o erótico e o poético” (PAZ, 1994, p.12).

Manadas de relâmpagos na taça mais alta seus olhos choram orquídeas carcarás & cochilos mastigando o galetto na brasa do crepúsculo entre as novas constelações assobiando nos jardins Pólen deitava seu corpo num único sono com Lindo Olhar samambaias protegiam esse doce par de deuses egípcios. (PIVA, 2006, p.80).

Corrente contínua. A experiência do erotismo e a experiência da poesia se identificam como superação da dicotomia amor e morte, como afirma Bataille (2013). O fundamento de ambas as atividades, nesse caso, é a transgressão. Fronteiras partidas, cuja extinção momentânea nos deixaria vislumbrar, num átimo, a eternidade dentro do tempo. Trata-se de experimentar os limites da liberdade de narrar, desdobrando associações que excitam os sentidos.

Eclode, assim, a visada utópica que se manifesta fortemente em momentos como o do delírio apocalíptico de Pólen. Tal delírio, que ocorre como contrapartida à perda sinistra de Luizinho, traria à tona o sincretismo brasileiro de Piva na mais anárquica e libertária das visões, radicalizando aquelas de Oswald de Andrade do *Manifesto Antropofágico* e Serafim Ponte Grande. Revelam-se, assim, aos olhos videntes de Pólen:

office-boys armados com estilingues & bolinhas de gude &  
partilhavam da turbulência do Grande Terror com  
máscaras feitas de folhas de bananeiras & bermudas  
justíssimas onde podia-se ver magníficas coxas & lindos pés  
descalços com tornozelos rodeados com florzinhas amarelas  
& muitos traziam a palavra COMA-ME costurada na  
bermuda na altura do cu.

Naquela tarde todo mundo estava com vontade de nadar  
em sangue.

anjos da verdade pensou Pólen em sua calma  
estranguladora de babuínos agora devem começar as  
quermesses com leitões coloridos purê de maçã & delicados

tutús à mineira ostras de Cananéia apimentadas servidas  
com retumbantes batidas de Maracujá (a fruta da paixão)  
codorninhas recheadas com uvas passas & torresminhos com  
queijo ralado o verão bem poderia chegar com seu perfume  
de acarajé invadindo os colégios fazendo os adolescentes  
terem ereções & as garotas desmaiarem de desejo com seus  
pequeninos seios latejantes.  
(PIVA, 2006, p.52).

Pelo intenso desejo homoerótico desencadeia-se, como podemos ver, uma exploração do sensorial que funde a fome de sexo, de cultura, de liberdade em uma mesma perspectiva. Passeiam pelo leitor palavras que evocam prazeres gastronômicos e eróticos a habitarem em um mesmo plano, que dá água na boca. Para Piva, trata-se de redefinir a antropofagia em sexualidade transgressiva. De rasgar o véu heterossexual do modernismo brasileiro. De olhar e ver Mário de Andrade dançando dionisíaco em seu armário de vidro e estilhaços luminosos: é nesse sentido que Roberto Piva, como é possível verificar numa de suas entrevistas, expropria o caráter mais institucional e bem-pensante do célebre modernista, enfatizando nele, mais que qualquer outro elemento, a latência homoerótica:

Aliás, já da primeira vez que li o Mário, percebi que era um poeta com forte sensibilidade homossexual. Repare bem: “Tudo o que há de melhor e de mais raro / Vive em teu corpo nu de adolescente / A perna assim jogada e o braço, o claro / Olhar preso no meu, perdidamente”. No “Girassol da Madrugada”, isso aparece de modo muito nítido. O que não quer dizer que eu desconsidere os outros modernistas, mas o Mário foi uma descoberta que me interessou pelo lado homoerótico<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> “Roberto Piva: Os artistas são os xamãs da sociedade contemporânea”. Entrevista com Fábio Weintraub. Revista Cult, 4 de agosto de 2000. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-roberto-piva/> (consultado em 12/06/2021).

Entre tempo e eternidade, onde habitam esses adolescentes pivianos, esses leitores do Macunaíma de Mário, esses Trabalhadores do Cu (PRECIADO) a engendrar, com abraços de fanopeia, logopeia e melopeia, paus, braços, pelos, uma brecha eriçada na história? Corrente contínua. Há *pathos* em tal empresa. Assim,

No andar de baixo Pólen & Onça Humana viam um filme sobre sociedades secretas & se beijavam.

Lindo Olhar juntou-se aos dois & começou a lamentar seu grande amor perdido Mário que fora fuzilado por rebelião & destilou sua amargura com a cabeça no peito de Pólen que passava a mão em seus cabelos & Onça Humana chorou & Lindo Olhar queria que Mário renascesse na forma de um pássaro etrusco voando para fora do túmulo & acumulando ninhos amorosos na Lua ou num planeta solitário onde ele Lindo Olhar iria encontrá-lo & beijar suas mãos novamente & ser sua escrava enlouquecida & se vestir de cardeal adolescente renascentista & aparecer diante de uma imensa fogueira na praia com uma tanga de pele de leopardo enquanto as gaiotas botariam ovos de veludo nos rochedos do amor. (PIVA, 2006, p.62).

Narrativa, pseudonarrativa, poesia em prosa, texto metalinguístico: qualquer desses atributos poderia associar-se a *Coxas*. No entanto, é como se os aspectos híbridos, estranhos e provocadores do texto funcionassem menos como artifício literário que como cópula incessante de palavras, de termos equidistantes, de elementos movidos pelo prazer da enunciação e da performance: tudo isso visando, incessantemente no leitor, o “efeito obsceno”.

Radicalizando, nesse sentido, certas noções de ruptura das convenções de gênero literário; transitando, ainda, entre o lírico e o épico-narrativo, *Coxas* investe na desorientação centrífuga de um possível enredo montado por imagens poéticas. Assim é que ao longo das onze peças (poemas? Episódios?) que o compõem, o livro em questão lida constantemente com a estranheza, com o êxtase e com os limites da liberdade narrativa e da expressão do desejo.

A partir daí é possível entender o hibridismo anárquico como algo que passa a questionar, por sua vez, a noção de gênero, relacionada, inclusive, à sexualidade. Lembremos que, segundo é possível depreender de Judith Butler (2008), também à sociedade heteronormativa é comum a divisão dos papéis e a naturalização, via reiteração do discurso, exclusões e apagamentos, dessa mesma divisão: que é isso, pergunta o crítico desavisado: poema? Conto? Romance? Prosa? Poesia? Pornografia? O que é aquilo, pergunta a mente heteronormativa: é homem? É mulher? É gay? É lésbica? Em ambos, crítico e *straight*, se afeta o mesmo riso de superioridade obtusa. Mas como poderíamos avaliar um livro como *Coxas* senão pelo sexo multívoco que ele faz florescer em nossa língua?

A possibilidade de classificação se agrava ainda mais quando percebemos que o que parecia uma narrativa se interrompe de forma brusca, se esfacela. Isso, após um poema sobre o Andrógino Antropocósmico, que “era como um menino na beira de um lago. Atira pedra faz xixi & pede peixinho. Ele atravessa as florestas durante a noite & ronda as cidades brasileiras fazendo os adolescentes se contorcer em seus morenos travesseiros” (PIVA, 2006, p.73). Aí é como se percebêssemos o esforço de construção do mito sincrético e belicista de Piva, a trazer sonhos tribais para garotos exilados nas cidades técnico-industriais.

Porém, após a retomada esparsa e fragmentária dos diálogos sexuais entre os personagens, o que temos é uma abrupta provocação, depois da qual tudo se quebra e a narrativa se interrompe. Nem o apocalipse dos anjos-office-boys, nem o novo mito se instalam no real. O poeta, em ímpeto derrisório, morde o leitor, brinca de demiurgo e parece escarnecer da relação entre poético e mítico, bastante exaltada em sua escrita:

momento algum você terá

o momento  
eu alimento os deuses  
com pedras & queijadinhas  
antes de mim o dilúvio  
depois de mim a vidraça e a pedra-pomes  
você mordisca meu  
pescoço exposto  
no mato espesso  
você me ama neste  
chão agreste  
antes & depois dos clubes  
fechados onde Hegel entrou  
farejou plantou & saiu  
com novos cometas  
dementes & fluídicos  
o leitor é um  
puto  
o leitor quer dar  
& tem medo  
o leitor é um hipócrita  
irmão de Baudelaire  
(PIVA, 2006, p.74, 75).

Será a referência aos “clubes fechados”, uma menção velada ao possível fim do clube Osso & Liberdade? Será a alusão a Hegel uma declaração de impossibilidade do pensamento dialético? Será que a comunidade tribal revivida por aqueles adolescentes estilhaçou-se ante a impossibilidade ética-estética-ideológica de retrair o caminho de sua potência nas tribos urbanas? E o Baudelaire da célebre dedicatória ao leitor nas *Flores do Mal* (verdadeira declaração de repulsa ao mundo como um lugar de horror e queda) o que faz aí? Segundo Claudio Willer, Piva “Dá um recado através dessa citação: o prólogo de Baudelaire diz que estamos no inferno, sob o domínio do tédio; portanto, é

de onde o poeta escreve, e não no seio da tribo iniciática” (WILLER, 2005, p.167). Willer também aponta para uma espécie de perda de entusiasmo, que se refletiria na feitura da obra.

Restam, portanto, apenas o desejo insatisfeito, o exílio e a errância:

minha mão alcança minha dor  
 presente  
 & me preparo para um dia duro  
 amargo & pegajoso  
 a tarde desaba seu azul sobre  
 os telhados do mundo  
 você não veio ao nosso encontro & eu  
 morro um pouco & me encontro só  
 numa cidade de muros  
 você talvez não saiba do ritual  
 do amor como uma fonte  
 a água que corre não correrá  
 jamais a mesma até o poente  
 minha dor é um anjo ferido  
 de morte  
 você é um pequeno deus verde  
 & rigoroso  
 horários de morte cidades cemitérios  
 a morte é a ordem do dia  
 a noite vem raptar o que  
 sobra de um soluço  
 (PIVA, 2006, p.88).

Estão evidentes nesses versos a dor pungente e a latência de um desejo insatisfeito. Na delicadeza soturna das imagens, no lamento inerente ao seu ritmo, com frequentes aliteraões em **M** e **N**, com significativa recorrência das assonâncias em **O** e **U**, no sibilar ferido que se deixa transparecer, reiterando o

tom melancólico, qual o *moaning* do *blues* dos negros norte-americanos? Murmúrio da solidão, movimentos de um corpo estranho pelas ruas da metrópole. Esvaneceram o Andrógino e os outros personagens, com exceção do casal Pólen e Lindo Olhar, que ainda aparecerá de forma deslocada. A comunidade tribal não foi recomposta num mundo poético e autônomo. O poeta está sozinho.

Há, no entanto, a celebração do amor perdido. Agora, festa elegíaca conduzida pela leitura e idealização (que se sabe mera fantasia) dos amores da Roma Antiga. De uma era e uma civilização remotas emana, assim, o contraponto ao presente hostil: outro tempo acolhe o exilado da urbe. Sabe-se, pois, que “os anjos estão mortos” (PIVA, 2006, p.76). Mas nada impede que se constate, num jogo de belas imagens poéticas (num simultaneísmo que brinca com plasticidade e erudição) que:

Esta é a zona batida pelos afogados  
Esta é a velocidade máxima de quem submerge  
aqui as romãs romanas não crescerão mais  
& duas águias de névoa orvalhando sandálias  
adolescentes na grama de primavera escrevem  
a palavra *remember*  
o doce Antínoo com seu arco carregando  
corações maduros na aljava da fenda-essência  
da história  
os semáforos do tempo acendem seu sinal  
verde por cima de sua  
longa cabeleira  
este doce garoto  
partiu o coração do imperador  
o Império adorando um deus adolescente afogado no nilo  
sem esperar a Manhã egípcia chegar  
Adriano chorou o resto de sua

vida na vila ao sul de Roma  
as paredes rachavam pelas tardes  
deixando entrar as lembranças  
houve um tempo nas montanhas da  
Bitínia quando as caçadas se prolongavam  
até a hora do amor  
o vinho de Falerno aderindo aos estômagos  
vazios enquanto os olhares se  
cruzavam sobre o javali assado e rodeado  
de frutas  
este amor construiu seu império na  
memória & as escamas de  
meu cérebro caem ao contato de  
seus dedos  
os poetas latinos ouviram provaram  
entenderam este tesouro afundado  
nas tripas do tempo  
resta o vento de verão nos caminhos  
onde eles andaram  
(PIVA, 2006, p.85).

É o rastro das sandálias do imperador Adriano e de seu amante Antínoo que, farejado em seu lastro de energia simbólica, oferece a inspiração do amor para além da sociedade moderna, que está cercada pelas performances da heterossexualidade compulsória. Na fenda-essência da história, nas brechas do tempo, encontram-se uniões cuja lei é a severidade da inominável fome de amor.

Para semelhante desejo, entretanto, ainda são relegados os lugares constitutivos da abjeção. Nos relógios da sociedade atual, as romãs romanas só crescerão quando caírem as escamas de seu cérebro-maquinaría, imerso numa percepção limitada das coisas, da vida, da sexualidade, da natureza. Por tais fendas, Pólen, Lindo Olhar, Coxas Ardentes, Rabo Louco, Lábios de Cereja,

Entrega Em Profundidade parecem emaranhar-se e perder os contornos (que já eram flébeis), desaparecendo.

Por fim, o poeta despede-se com este Porno-samba para o Marquês de Sade. Celebrando, numa festa solitária, o paroxismo do desejo – talvez o mesmo desejo daqueles seus “anjos” que, agora, “estão mortos”:

esta homenagem coincide com a deterioração do Gulag  
Sul-Americano minado pela crise de corações  
& balangandãs econômicos onde se mata de tédio o  
poeta & de fome o camponês & sobre os pés femininos  
se calça a bota de chumbo de várias cores gamadas  
com Hitlers de plantão em cada esquina recoberta de  
saúvas & amores escancarados como túmulos onde tuas  
coxas Marquês, servem de amparo delicado para o  
garoto que chupa teu pau enquanto uma mulher ruiva  
te cavalga Assim, anotemos o nome da  
vítima-orgasmo-blasfêmia antes que as araras entrem  
na orgia com seus estimulantes bicos recurvos & um  
estratagema de cipós afague os sóis da desolação  
quotidiana em nível de Paraíso A noite é nossa Cidadão  
Marquês, com esporas de gelatina e pastéis de esperma  
& vinhos raros onde saberemos localizar o tremor a  
sarabanda de cometas o suspiro da carne  
(PIVA, 2006, p.91).

No fluxo violento dos versos (ou prosa) com esquisitos enjambements, espécie de arranjo dodecafônico, com quebras de ritmo (apesar da sequência sintática), vemos mais do teor político da arte erótica piviana. A solidão transfigura-se em resistência, em leitura-escrita, em erotismo do verbo. “Nada mais desesperado que um herói de Sade”, diria Octavio Paz, para quem a obra do Marquês possui uma “revelação explosiva da condição humana” (2014,

p.194). É, porém, esse desespero da consciência que, na sua solidão polifônica, Piva transforma em potência.

Recorrendo uma vez mais a *O Labirinto da solidão*, devemos lembrar que Paz vê na figura da androginia adolescente (esta pedra alquímica de Piva), não apenas o esplendor aventureiro que dela se espera irradiar. O ensaísta mexicano considera o adolescente o mais solitário dos seres. Aceita essa perspectiva, podemos ver na força do devir andrógino, do entrelugar neófito/sábio evocado por Piva, também um desafio tortuoso que, em seu turno solitário, punge – em insuspeita dimensão humana. E que, por isso, busca e necessita de uma dialética própria. Nem tudo aí é potência. E a corrente do Êxtase literário-poético-erótico é cortada ao lidar com muros de inadequação e preconceitos: há estilhaços a montar – paliçadas de carne. É uma resistência difícil.

No imprescindível ensaio “A cintilação da noite”, de Eliane Robert de Moraes (2006), a autora nos elucida que a poesia de Piva jamais se confundiria com a solidão. De fato, há um vozerio constante e um brilho intenso no trato de nosso poeta com elementos da noite e da melancolia, que em nada se confunde com o isolamento. Consideremos ainda que, segundo Maria Rita Kehl “sua excentricidade não se alinhava, como seria de se esperar, a nenhuma veia melancólica. Exuberante, sensual, prolixo, Roberto Piva só foi solitário nos momentos em que realmente não encontrou quem quisesse acompanhá-lo até o limite de suas extravagâncias místico-sensualistas”<sup>9</sup>.

Como poderíamos, no entanto, deixar de reconhecer a dimensão de dor (e, por sua vez, de denúncia das dores impostas pela heterossexualidade normativa) a reverberar na escrita piviana? Para a leitura que aqui propomos, essa esfera é fundamental, à medida que tensiona realidade e utopia. Dá-se,

---

<sup>9</sup> Em “Há método em sua loucura”: texto publicado no jornal Estadão, por ocasião do falecimento de Piva, em 2010.

dessa forma, aquela “ruptura com um mundo e tentativa de criar outro”, que, segundo Paz (2014, p.198), constitui o duplo significado da solidão. Não seria possível ver aí o cerne de uma problemática existencial e política?

Colocamos isso, tendo em vista a abordagem recorrente de Piva por vias de leitura demasiado solares, enfatizando, mesmo em suas imagens possivelmente mais sinistras, um aparente estado de invulnerabilidade.

Não há, por outro lado, na sensibilidade piviana um paroxismo desejante seguido de um esfacelamento, que se traduz também como experiência-limite de sujeitos *gays*, *queer*, de minorias cujas performances atravessam e ressignificam as urbes modernas? Não há em *Coxas* um lamento de dor análoga àquela vivida por tais experiências empurradas, não raro, para os locais que a sociedade definiu como abjetos? No que tange a sua própria poesia, Piva parece não ter se interessado por esse tipo de abordagem. No documentário “assombração Urbana com Roberto Piva”, de Valesca Dios, o poeta se nega assumir qualquer posição no que diz respeito a gênero e sexualidade, o que considera “rótulos”, criados por uma sociedade de “gerentes”. No entanto, sua escrita convida o leitor a seguir tais questões, como quem segue os rastros esquivos de um verbo insurreto.

Qual é, assim, o sexo de um texto como *Coxas*? Texto feito de cacos advindos dos choques do desejo, *ars erotica* que vislumbra, pela via da imaginação, insólitas rotas de prazer. Essa escritura tudo devora. Acaba, desse modo, por encarnar os aspectos prostéticos da vida. Acopla-se às máquinas simbólicas do ocidente que detesta e cujo jogo de saber/poder busca desapropriar e redefinir a todo tempo. O poeta, indecifrável, é vivo o bastante para sangrar uma bile medonha e ridente.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS: UM PERCURSO A SEGUIR – INQUIETAÇÃO EPISTEMOLÓGICA

A arte erótica de Piva pode ser considerada, a partir das abordagens *queer* de Beatriz Preciado, em textos como *Manifesto Contrassexual* (2014) e “Multidões Queer” (2011), como uma expressão extrema da “política dos anormais”. É escrita que não se furta a usar todos os objetos do discurso corrente e do discurso literário como se fossem dildos, sexos prostéticos reapropriados em seu vocabulário de prazer. Como vimos no “Porno-samba” acima citado: papagaios, pastéis, botas, ditadores: tudo serve – tudo se devora numa antropofagia *queer*. Trata-se de exacerbar e hiper-significar, libertando-o, o status de abjeção que o discurso médico-científico-político-pedagógico relega aos que não se enquadram na heteronormatividade.

É *queer* a solidão de um corpo estranho exilado na metrópole tacanha e preconceituosa do capitalismo periférico, eterna reprodutora dos subdesenvolvimentos mentais do Velho Mundo e de alguma América Inexistente. Mas o Piva de *Coxas* é realmente *Queer*? Não sabemos. Não seríamos capazes de responder aqui sem que nos alongássemos por infinitas páginas.

Não podemos ainda dizer se Piva é *Queer*, porém, sabemos que, como os sujeitos que flertam com essa categoria, tal como definidos por Guacira Lopes Louro, Piva é “o excêntrico que não deseja ser integrado e muito menos tolerado”. Piva, como os *Queer* “não aspira o centro nem o quer como referência”; ele assume “o desconforto da ambiguidade, do entre lugares, do indecível”. E é por isso que também “incomoda, perturba, provoca, fascina” (LOURO, 2004, p.08).

A arte erótica de Piva, pensada pelo ponto de vista das teorias de gênero, talvez contribua para a reflexão produtiva sobre ambos os saberes: erótico e

poético. E, de quebra, para o saber-poder político. Este é um projeto para ensaio futuro.

Aprender tais teorias, no entanto, é, para nós, urgente. Vivemos numa época em que os ditos “anormais” traduzem, cada vez mais, um signo de resistência. Consideramos, assim, que o conhecimento proveniente das teorias de gênero evoca uma problematização de todo o saber humano. Esse conhecimento é capaz de ampliar valores, redefinir a consciência e promover a experimentação e criação de novas formas de vida. Ora, isso é imprescindível em tempos nos quais ainda vigoram normas desgastadas e caducas que ameaçam o desenvolvimento das artes, da vida e do pensamento.

Abordar Piva com o referido instrumental teórico possibilitou repensar relações entre literatura e vida. Possibilitou, também, a reflexão sobre princípios de ruptura no que concerne às inúmeras formas de interação entre *Logos* e *Práxis*: como a poesia de Piva, os textos *Gay* e *Queer* nascem de um esforço existencial que luta e se debate para não ser sufocado pela normalidade triunfante.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. *Poesias completas*. 3. Ed. São Paulo: Martins; Brasília, INL, 1972.

ANDRADE, Oswald. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo; Globo, 2001, 3ª edição.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Sheibe. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BROWN, Norman Oliver. *Life Against Death: the psychoanalytical meaning of History*. Connecticut: Wesleyan University, 1985.

BUTLER, Judith. “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo””. In \_\_\_\_\_. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho. Ensaio sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MORAES, Eliane Robert. “A cintilação da noite”. In: Mala na mão e asas pretas. *Obras reunidas* Vol. 2. (Org) Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2006.

MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. In: *cadernos pagu* (20) 2003: pp.121-130. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/mnsQhjzhdQNNQGbDd9BgTKd/?lang=pt&format=pdf>.

PAZ, Octavio “Os reinos de Pã”. In: \_\_\_\_\_. *A chama dupla. Amor e erotismo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 9-22.

PAZ, Octavio. “A dialética da solidão”. In: \_\_\_\_\_. *O labirinto da solidão*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p.189-204.

PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: *Um estrangeiro na Legião*. Obras reunidas. Vol. 1 (Org) Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005.

PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na Legião*. Obras reunidas. Vol. 1 (Org.) Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005.

PIVA, Roberto. *Mala na mão e asas pretas*. Obras reunidas Vol. 2. (Org.) Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2006.

PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de Saturno*. Obras reunidas. Vol.3. (Org.) Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2008.

PIVA, Roberto. Roberto Piva: Os artistas são os xamãs da sociedade contemporânea”. Entrevista concedida a Fábio Weintraub. Revista Cult, 4 de agosto de 2000. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-roberto-piva/>. Acesso em 12 jun 2021.

PRECIADO, Beatriz. “Multidões Queer: notas para uma política dos anormais”. *Estudos Feministas*, V. 19 p. 11-20, Florianópolis, jan-abril, 2011;

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto Contrassexual*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro., São Paulo, N-1 Edições: 2014.

WILLER, Claudio. “Uma introdução à leitura de Roberto Piva”. In: *Um estrangeiro na Legião*. Obras reunidas. Vol. 1 (Org) Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005.

Recebido em 15/12/2020.

Aceito em 09/06/2021.

# O MAL-ESTAR (PÓS) MODERNO: SADISMO, VIOLÊNCIA E TRANSGRESSÃO NO CONTO “O COBRADOR”, DE RUBEM FONSECA

THE (POST) MODERN MALAISE: SADISM, VIOLENCE AND TRANSGRESSION IN  
THE SHORT STORY “O COBRADOR”, BY RUBEM FONSECA

Jaqueline Carvalho Silva<sup>1</sup>

Rodrigo Donizeti Mingotti<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho visa analisar o conto “O cobrador” de Rubem Fonseca, abordando seu personagem central em uma crítica às classes brasileiras favorecidas. Este artigo analisa a violência e o sadismo contidos nesta narrativa, por meio do estudo do protagonista, o qual faz parte de um grupo de excluídos socialmente e, revoltado com sua situação, busca resolvê-la pelos caminhos da violência. É possível compreender a formação desse personagem e, dessa forma, analisar a desigualdade social, o sadismo e a violência, refletidos em um sujeito que atinge o ponto máximo da brutalidade no desejo de mudar a realidade – ações entendidas como uma transgressão. Pretendemos, com tal análise, demonstrar o quanto a literatura representa a realidade, a sociedade, a cultura e os sentimentos mais obscuros do ser humano, sobretudo pela estética pós-modernista e no ambiente metropolitano consumista; inigualavelmente operacionalizados por Fonseca.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sadismo; Violência; Transgressão; Pós-modernidade; Rubem Fonseca.

---

<sup>1</sup> Mestra em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de Assis – Brasil. Doutoranda em Letras na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de Assis – Brasil. Professora de Língua Portuguesa da Prefeitura Municipal de Novo Horizonte e da Faculdade de Tecnologia de Catanduva (FATEC). ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5131-2694>. E-mail: [jaqueline.silva77@fatec.sp.gov.br](mailto:jaqueline.silva77@fatec.sp.gov.br).

<sup>2</sup> Mestre em em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de São José do Rio Preto – Brasil. Doutorando em Letras na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de São José do Rio Preto – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8039-6137>. E-mail: [rodrigodmingotti@gmail.com](mailto:rodrigodmingotti@gmail.com).

**ABSTRACT:** The present work aims to analyze Rubem Fonseca's short story "The Charger", approaching its central character in a critique of the favored Brazilian classes. This article analyzes the violence and sadism contained in this narrative, through the study of the protagonist, who is part of a group of socially excluded and who revolts with his situation, seeking to resolve it through the paths of violence. It is possible to understand the formation of this character and, thus, analyze social inequality, sadism and violence, reflected in a subject who reaches the maximum point of brutality in the desire to change reality - actions understood as a transgression. With this analysis, we intend to demonstrate how much the literature represents the reality, society, culture and the most obscure feelings of the human being, especially for the postmodernist aesthetic and in the consumer metropolitan environment; unmatched by Fonseca.

**KEYWORDS:** Sadism; Violence; Transgression; Postmodernity; Rubem Fonseca.

### 1. O ESTILO DE RUBEM FONSECA

A literatura pode, entre outras coisas, retratar discursos diversos como históricos, políticos, econômicos e sociais de cada época transcorrida. Sendo assim, essa frequentemente nos relata e retrata a vida social do homem, hoje sujeito (pós)moderno. Dentre a variedade de definições encontradas, segundo Terry Eagleton (2003) a literatura poderia ser a escrita "imaginativa", no sentido da ficção; no entanto, a distinção entre "fato" e "ficção" não nos parece ser correta, mas questionável, como também pondera Compagnon (2010). Não é possível ver a literatura como algo "objetivo", "descritivo", nem chamar de literatura aquilo que nos agrada, pois os valores que a constituem são historicamente variáveis, a depender do período e da ótica que os revisam. Para Barthes (1971, p. 70), literatura é aquilo que se ensina, enquanto para Compagnon (2010, p. 33) é tudo o que escritores escrevem; ao passo que, para nossa análise, as duas abordagens nos parecem corretas.

Dos gêneros com os quais o monumento literário se manifesta, o conto parece estar presente como um dos eminentes para o âmbito do retrato e reflexão destes discursos sociais – de ensino e representação – abordados pela literatura, sobretudo a partir do século XX. Isso se justifica, de acordo com Gotlib (2002), porque o conto tem como principal característica ser uma

narrativa curta, ou seja, um pequeno texto em prosa que passa a sua mensagem por meio de um reduzido número de páginas – ou mesmo de linhas. Sua função é causar, naquele que lê, um efeito impactante, de maneira breve e acessível.

Um dos autores brasileiros que se destaca no gênero conto é Rubem Fonseca. Para esta discussão, ressaltamos o conto “O Cobrador”, o qual relata-nos o sadismo e a violência, descrevendo um personagem moldado pela desigualdade social e pelo consumismo. Ambientada na cidade do Rio de Janeiro, a narrativa põe em análise – e em reflexão – os contrastes delineados pela urbe composta e derivada de estratos sociais discrepantes, frutos de uma sociedade de consumos dominante. O protagonista do conto, cujo nome não é declinado, intitula-se um cobrador dessa sociedade imperante, em déficit com as classes menos favorecidas.

Nessa linha e estilo, Rubem Fonseca inaugurou uma nova corrente na literatura brasileira contemporânea da segunda metade do século XX, a qual foi definida por Alfredo Bosi como brutalista, pois segundo o crítico:

O adjetivo caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos de 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnica e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio. A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país de Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os “inocentes do Leblon” continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. (BOSI, 2002, p.18).

Podemos ainda citar Rubem Fonseca como um escritor atual. Apesar de ter iniciado sua obra nos anos 60 – uma época de opressões, de um capitalismo desenfreado e uma sociedade consumista, sofisticada e bárbara – ainda pode

ser (re)lido e (re)interpretado na pós-modernidade, era contemporânea. Nesse sentido, a narrativa de Fonseca representa a polissemia da literatura enquanto monumento atemporal: é possível, assim, encontrar no texto aquilo que ele diz tendo como referência o contexto contemporâneo daquele que o lê, como lembra Compagnon (2010, p. 78).

Segundo Lacerda (1997, p. 10-11), muitas das obras de Fonseca são apresentadas sob a estrutura de narrativa policial com fortes elementos de oralidade. Não somente, o escritor retrata em suas obras, a brutalidade da sociedade, descrevendo o caos e a agonia de valores tecnocráticos (CERQUEIRA, 2009, p. 22). Em suas publicações, focaliza a burguesia carioca para confirmar sua fala, servindo-se de intersecções entre liberdade, perda da inocência, instinto e libido. É um autor de estilo urbano, emprega muitas expressões violentas e palavreado grotesco, produzindo uma literatura verdadeiramente baseada na cultura para massas, nas guerras, na ditadura feita com repressão e sangue.

De acordo com Moretti (1996), percebem-se nos contos de Rubem Fonseca elementos renegados à sociedade, a qual finge não os ver, como a fome, a corrupção e a exploração da sexualidade; fatos tão comuns e próximos do nosso mundo real, veiculados pela mídia, de forma corriqueira, sem causar constrangimento. Tais apresentações causam impactos no leitor porque foram retirados do cotidiano, mas não chegam a ser “organizados”, reavivando o caos. Na literatura de Rubem Fonseca, a desorganização dos elementos retirados do mundo real dá forma ao seu discurso entendido como desestabilizador da realidade. Neste movimento do escritor, Fonseca opera e estabiliza ainda mais a ordem do real, pois apresenta uma narrativa menos uniforme, com determinadas contradições e desordens, aproximando-se do real literário representado e do relato histórico – levando em conta as considerações de mimesis de Auerbach (1971), em que a narrativa desordenada se aproxima do movimento real, desordenado, sem controle definido.

Em “O Cobrador”, é interessante sublinhar, de início, que o personagem principal apresenta fortes traços de desvios de conduta em momentos de loucura, por isso comete os crimes, justificando-os pela cobrança perante à sociedade e sobre si mesmo; declara não fazer parte daqueles que são cobrados, mas daqueles que cobram. Por não saber quem realmente era, não se sente sujeito e se vê privado de tudo que cobra, tornando-se ele mesmo um objeto sem valor. Rubem Fonseca apresenta um personagem-narrador completamente revoltado com as classes média e alta. Podemos observar isso nas suas afirmações: “Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo” (FONSECA, 1999, p. 12). Somos expostos às declarações e ações deste cobrador notadamente marcadas pelo tom sádico, violento e transgressor, resultados de uma sociedade de estratos. O escritor, em sua construção narrativa, elenca estruturas do real para a elaboração do conto e, dessa forma, para justificar e desencadear as condutas e o temperamento do personagem.

A primeira cena de violência neste conto ocorre em um consultório odontológico, no momento em que o personagem principal se recusa a pagar pelo serviço: “Eu não pago mais nada, cansei de pagar, agora eu só cobro!” (FONSECA, 1999, p. 12). Há, logo de início, uma construção metafórica e simbólica em relação aos dentes e ao personagem. Os dentes, segundo o *Diccionario de los símbolos* (1969), representam a força, a vitalidade e a saúde do indivíduo. Logo, “perder os dentes é ficar sem força agressiva, juventude, defesa: é um símbolo de frustração; castração, falência. É a perda de energia vital, enquanto a mandíbula saudável e bem aparada testemunha a força viril e autoconfiante”<sup>3</sup> (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1969, p. 417, tradução nossa). O Cobrador, por sua vez, apresenta dentes arrancados, podres, doentes,

---

<sup>3</sup> “Perder los dientes es ser desposeído de fuerza agresiva, de juventud, de defensa: es un símbolo de frustración; de castración, de quiebra. Es la pérdida de la energía vital, mientras que la mandíbula sana y bien guarnecida atestigua la fuerza viril y confiada en sí misma.”

demonstrando assim um símbolo de frustração neste indivíduo, sentimento que o leva a demais atitudes agressivas contra o sistema e a sociedade. A exemplo, em cenas seguintes, o cobrador atira e fere o motorista de uma Mercedes.

Era de noite e não tinha ninguém perto. Ele estava vestido de branco. Saquei o 38 e atirei no pára-brisa, mais para estrunchar o vidro do que para pegar o sujeito. Ele arrancou com o carro, para me pegar ou fugir, ou as duas coisas. Pulei pro lado, o carro passou, os pneus sibilando no asfalto. Parou logo adiante. Fui até lá. O sujeito estava deitado com a cabeça para trás, a cara e o peito cobertos por milhares de pequeninos estilhaços de vidro. Sangrava muito de um ferimento feio no pescoço e a roupa branca dele já estava toda vermelha. (FONSECA, 1999, p. 15).

Em outra situação, engana o vendedor de armas pedindo para ver um rádio, “[...] quero comprar um rádio, eu disse pro muambeiro” (FONSECA, 1999, p. 15), e em seguida o assassina: “Puf. Acho que ele morreu logo no primeiro tiro. Dei mais dois tiros só para ouvir puf, puf.” (FONSECA, 1999, p. 15). Analisando a sequência dos acontecimentos, observa-se o seu descontentamento com o meio de comunicação de massa e com o sistema, quando o personagem afirma ser a televisão o principal causador de sua cólera: “Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta.” (FONSECA, 1999, p. 15). É essa insatisfação constante e sua condição socioeconômica inerente que desencadeiam os acontecimentos brutais dessa narrativa de Fonseca.

## **2. TRANSGRESSÃO, SADISMO E VIOLÊNCIA EM “O COBRADOR”**

No conto “O Cobrador”, podemos observar três aspectos extremamente marcantes, característicos da escrita de Rubem Fonseca e das literaturas

modernas e pós-modernas dos séculos XX e XXI: a violência, o sadismo e, como resultado, a transgressão.

O termo sadismo deriva do nome do escritor e filósofo francês Donatien Alphonse François de Sade (Marquês de Sade), tendo como significado excitação e prazer provocados pelo sofrimento alheio. Já o sadismo sexual envolve atos (reais, não simulados) nos quais o indivíduo obtém excitação sexual perante o sofrimento psicológico ou físico (incluindo humilhação) do parceiro (MURIBECA, 2009). Alguns indivíduos com este traço se sentem perturbados por suas fantasias sádicas que são simuladas ou invocadas durante a atividade sexual, mas não efetivamente concretizadas. As fantasias sádicas envolvem, rotineiramente, o controle completo ou parcial sobre a vítima, que se sente aterrorizada ante o ato sádico iminente.

O conceito de transgressão, por sua vez, no sentido mais amplo e encontrado no dicionário, diz respeito ao ato de infringir ou violar algo preestabelecido, como infringir uma lei, por exemplo. A geologia, similarmente, também adota o termo para nomear o processo das águas do mar que invadem a praia, transgridem sobre o continente, num eterno vaivém. Da mesma maneira, a significação de transgressão pode ser adotada no campo da literatura, a qual, muitas vezes, transgride determinadas leis morais e sociais em razão de si mesma ou por conta da abordagem de temas que cumprem esse papel de infrator. E é nesse sentido que este artigo pretende percorrer em relação à função transgressora da literatura, discutindo, essencialmente, concepções de Georges Bataille (1989), responsável por articular esse e outros conceitos em torno da literatura, como também a presença do Mal.

Para Bataille, “somente a literatura poderia desnudar o jogo da transgressão da lei” (1989, p. 22), logo, a literatura seria um espaço para revelar a violação da lei moral assim estabelecida. E pensar nessa transgressão incita discorrer sobre infinitos campos e possibilidades, em um jogo que não teria fim.

Um exemplo transgressor feito a partir de um texto literário é, como apresenta Bataille, a narrativa de Sade em torno do erotismo e da perversão, que infringe as leis morais não só internamente, dentro do próprio enredo do texto, como também em contexto extraliterário, ao se deixar pensar na falta de pudor descrita e no julgamento deliberado ao leitor (pecador) dessa narrativa infratora.

Expandindo ainda essa ideia de transgressão, é possível situar a literatura em plena época ditatorial no Brasil, em que a censura se fazia presente. A literatura brasileira esteve no auge de sua transgressão ao infringir aquilo proposto pelo regime militar, apresentando textos que violavam as leis, não só forenses como também morais à época. Um poema ou prosa que traziam à tona questões consideradas imorais ou rebeldes representavam um bom exemplo da função transgressora da literatura que, aos olhos de Bataille, é irresponsável e pode dizer tudo. O tudo, aqui entendido, também traz a noção de liberdade à qual a literatura se liga, dando continuidade (ou infinidade, como já manifestado anteriormente) ao seu papel de transgressora dos limites impostos.

A literatura, nesse sentido, também é responsável por expressar o Mal por meio de seu excesso irresponsável, concomitantemente a uma transgressão ilimitada. Segundo Bataille, “desde então o Bem que é a decência é a razão que ele tem de fazer o Mal; uma primeira violação da regra o incita, por um efeito de contágio, a violar mais uma regra” (BATAILLE, 1989, p. 163). Através desse processo de contágio temos, então, a continuidade do Mal.

Tendo a visão de que a transgressão é o delito violento contra a ordem social e moral, como considera Bataille, o texto que se encaixa nesses preceitos se manifesta como a “transgressão trágica da lei”<sup>4</sup>, seja a lei moral ou social.

---

<sup>4</sup> Definição que Bataille atribui ao romance *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, ao discutir a presença transgressora na obra. Segundo o filósofo, no enredo, há um movimento que se equipara à tragédia grega: “O autor da tragédia estava de acordo com a lei de que ele descrevia

Pensando na questão de limites, a transgressão por si só depende desse preceito, uma vez que só é possível transgredir o que fora limitado de alguma forma. Os limites impostos pela sociedade, pela instituição religiosa ou pela moral coletiva são necessários para que se possa cumprir a função transgressora.

Dessa forma, transgressão e limite<sup>5</sup> caminham juntos? “O limite e a transgressão devem um ao outro a densidade de ser: inexistência de um limite que não poderia absolutamente ser transposto; vaidade em troca de uma transgressão que só transporia um limite de ilusão ou de sombra”, escreve Foucault (2009, p. 32). Paradoxalmente, a infração só pode ocorrer levando em consideração limite e interdito preestabelecidos. Para que se possa avançar uma linha é preciso que essa linha exista. Do mesmo modo, sem uma imposição não há transgressão. Sade, por exemplo, como apresentado em *A literatura e o Mal* (1989), de Bataille, ultrapassou os limites impostos à época com seus romances eróticos e libertinos, se tornando um escritor transgressor.

Pensar nesse sentido transgressor é inteligível ao retornarmos por volta do século XVII, singularmente na França, quando começam a surgir importantes textos e escritores transgressores. Numa época até então regulada pela filosofia católica e pelas leis de Deus, assim ditas, o surgimento de prosas e poesias de cunho erótico forma o suficiente para violar os limites, por ocasião, determinados moral e religiosamente. Ultimando com as palavras de Foucault, “uma profanação em um mundo que não reconhece mais sentido positivo no sagrado, não é mais ou menos isso que se poderia chamar de transgressão?” (FOUCAULT, 2009, p. 29).

Entendida essa companhia entre transgressão e limite, existe sincronicamente, em menor escala, uma relação de oposição, que cede à

---

a transgressão, mas ele baseava a emoção na simpatia que sentia – e que, ao senti-la, transmitia – pelo transgressor da lei.” (BATAILLE, 1989. p. 18).

<sup>5</sup> É possível atribuir também outros termos como: regras, leis e não-transgressão.

continuidade entre essas duas forças. Ambas progridem juntas, com encontros e desencontros, em adjacência e constância. O mesmo pode ser melhor entendido nas declarações de Foucault, em *Prefácio à transgressão* (1963)<sup>6</sup>, dedicado a Bataille, que explora essa relação existente entre limite e transgressão:

A transgressão não está, portanto, para o limite como o negro está para o branco, o proibido para o permitido, o exterior para o interior, o excluído para o espaço protegido da morada. Ela está mais ligada a ele por uma relação em espiral que nenhuma simples infração pode extinguir. Talvez alguma coisa como o relâmpago na noite que, desde tempos imemoriais, oferece um ser denso e negro ao que ela nega, o ilumina por dentro e de alto a baixo, deve-lhe entretanto sua viva claridade, sua singularidade dilacerante e ereta, perde-se no espaço que ela assinala com sua soberania e por fim se cala, tendo dado um nome ao obscuro. (FOUCAULT, 2009, p. 33).

Essa relação em espiral defendida assevera o papel ilimitado da transgressão que, ao mesmo tempo, depende do limite, assim definido como limite ilimitado: o limite existe para que possa ser violado e a transgressão está em constante esforço para com ele, de forma a ultrapassá-lo<sup>7</sup>. Ainda, aos olhos de Foucault, a “transgressão é um gesto relativo ao limite” (FOUCAULT, 2009, p. 32) e “o limite que ele não cessa de transgredir” (FOUCAULT, 2009, p. 42), entendendo-se como um fluxo contínuo de confronto, passagem e ultrapassagem. Assim entendido,

[...] o jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples; a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então

<sup>6</sup> Publicado pela primeira vez na *Revista Critique*, n. 195-196: Hommage à G. Bataille, agosto-setembro de 1963, p. 751-769, presente em *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, 2009, p. 28-46.

<sup>7</sup> Revisitando Bataille, a transgressão ultrapassa os limites e ao mesmo tempo nunca deixa de tentar ultrapassar, numa eterna oscilação.

novamente para o horizonte do intransponível. (FOUCAULT, 2009, p. 32).

Junto a esse processo de violação dos limites vincula-se a noção de liberdade na direção do pensamento contrário à submissão e à obediência. Bataille retoma que “a liberdade é sempre uma abertura à revolta e o Bem está ligado ao caráter fechado da regra” (BATAILLE, 1989, p. 176). A ação de definir ou limitar incita a força da liberdade e, conseqüentemente, o desejo de transgressão – excedendo a moral comum – resulta no que é definido como libertino. Acrescenta-se a isso:

É somente se a liberdade, a transgressão dos interditos e o consumo soberano são considerados na forma em que eles são dados de fato que se revelam as bases de uma moral na medida daqueles que a necessidade não inclina inteiramente e que não querem renunciar à plenitude entrevista. (BATAILLE, p. 176).

Bataille ressalva o poder da comunicação – “A literatura é comunicação. A comunicação impõe a lealdade: a moral religiosa, neste aspecto, é dada a partir de cumplicidades no conhecimento do Mal, que estabelecem a comunicação intensa.” (BATAILLE, 1989, p. 10) –, especialmente em Sartre, que colabora para uma rejeição à submissão, incorporada ao desejo de liberdade e de transgressão: ser livre, por meio da comunicação, portanto, da literatura.

Além disso, convém destacar essa concepção de extrapolar os limites que não significa, exatamente, opor-se a eles, como numa rivalidade desmedida. É mais do que isso. Essa liberdade tem por objetivo uma contestação desses limites, dessa obediência, que são postos à prova, no âmbito da reflexão e da provocação. Como assegura Foucault, não diz respeito a uma negação generalizada ou irrefutável do limite, mas sim a

[...] uma afirmação que não afirma nada: em plena ruptura de transitividade. A contestação não é o esforço do pensamento para negar existências ou valores, é o gesto que reconduz cada um deles aos seus limites, e por aí ao Limite no qual se cumpre a decisão ontológica: contestar é ir até o núcleo vazio no qual o ser atinge seu limite e no qual o limite define o ser. Ali, no limite transgredido, repercute o sim da contestação. (FOUCAULT, 2009, p. 34).

Portanto, tais acepções combatem a ideia de que a transgressão, por si só, tem um caráter negativo e de depreciação. Pelo contrário: ela apresenta um papel extremamente revelador e importante, não só no campo literário, como também no meio social. Conclui-se, então, que “nada é negativo na transgressão. Ela afirma o ser limitado, afirma o ilimitado no qual ela se lança, abrindo-o pela primeira vez à existência.” (FOUCAULT, 2009, p. 33).

Diante desses conceitos investigados, não se pode deixar de lado, também, o Mal que se faz presente no meio do processo transgressor da literatura. O Mal narrado, aqui estabelecido, se dá, principalmente, por conta das temáticas abordadas pelo objetivo de violação do texto literário. Tal violação decorre por inúmeras manifestações do Mal, com as quais o homem se depara constantemente: a violência, a fome, o vício, o obsceno, a morte, a angústia, a loucura, a dor, o crime, a guerra, a doença, os traumas e assim por diante. Mas também, o Mal está expresso imediatamente à transgressão, que infringe a moral, a lei, o religioso.

Para Bataille, o Mal “é apenas o princípio oposto de uma maneira irremediável à ordem natural que está nos limites da razão” (BATAILLE, 1989, p. 27). A transgressão, que por sua vez é responsável por opor-se a essa ordem natural, satisfaz o princípio ativo do Mal manifestado. A essa ideia, também está associado o preceito de que o Mal está relacionado com a noção de liberdade já versada: enquanto o Bem relaciona-se com a regra, o Mal tem a ver com a liberdade. O Mal, em relação à literatura, integraliza essa autonomia de violar as leis, de colocar-se como o diligente da transgressão.

Seria preciso, então, de acordo com as ideias de Bataille, ler a literatura como um lugar onde o Mal se manifesta e entender de que maneira isso ocorre e como a literatura o justificaria. Expande-se, inclusive, nessa linha de pensamento, a questão moral que existe a partir dos procedimentos de transgressão e manifestação do Mal. A essa questão filia-se o embate Bem *versus* Mal, que é violado a partir do excesso produzido tanto pela literatura, quanto pelo homem enquanto indivíduo inserido em um conjunto social. Há nessa construção uma dimensão moral estabelecida diante do impacto produzido na sociedade por essa mesma dimensão.

Nesse sentido, pensar o Mal como arbítrio, fruto da própria liberdade do homem, é pensar que o sujeito responsável por produzir o Mal é o mais livre das amarras sociais. Assim, um personagem literário, um anti-herói, libertino, que supera as leis coletivas e pratica a transgressão, é posto como o mais livre diante do Mal presente. Conseqüentemente, o libertino infrator ostenta e executa o papel transgressor diante da moral, estando essa em um jogo de contestação – Bem vs. Mal e limite vs. excesso – em um mesmo campo de atuação. Eis mais um exemplo da literatura enquanto transgressora, que “é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo” (BATAILLE, 1989, p. 22).

No meio dessas relações, não é permitido deixar à deriva o papel fundamental do leitor, enquanto sujeito também responsável pela transgressão. Segundo Bataille, “a tarefa literária autêntica só é concebível no desejo de uma comunicação fundamental com o leitor” (BATAILLE, 1989, p. 22). Dessa maneira, ele também ocupa um espaço ativo e propagador da transgressão e do Mal. Ao pensar no leitor que se deleita diante de textos como os de Sade ou outros que apresentam temas de cunho violento ou corruptores moralmente, a função transgressora e a manifestação maligna se engendram mais uma vez, reforçando-as.

Entretanto, entende-se também a dificuldade de formular um Mal singular. Seria fruto do próprio ser humano? Há um mediador por trás? O conceito único se dissipa em raízes diversificadas, partindo desde o religioso até a moral estabelecida socialmente. A instabilidade paira até mesmo nos grandes filósofos e teóricos que divergem diante da definição precisa: Freud defende a tendência natural do homem em ser mal, enquanto Rousseau julga o homem naturalmente bom, mas que é corrompido por fatores externos. Ricoeur, nessa mesma via, reconhece que o Mal não é imanente à ontologia do ser. Como visto, os conceitos divergem.

No entanto, para essa explanação, utilizamo-nos da definição da teologia moral, entendendo que “uma má ação é uma ação que não é o que devia ser. Visto assim, o pecado é ‘transgressão’ ou ‘erro’, o que supõe que o ato cumprido não deveria tê-lo sido”<sup>8</sup>. Nessa perspectiva, o Mal produzido a partir de um ato infrator, que excedeu o limite imposto, encontra-se nas mãos do próprio indivíduo ao desejo de transpor tal demarcação. Esse desejo é natural e inerente ao humano, como completa Bataille: “Acrescente-se que não seríamos humanos se nunca tivéssemos mentido, se uma vez não tivéssemos tido a coragem de ser injustos” (BATAILLE, 1989, p. 120).

Concatenando todas essas discussões e a fortuna crítica, no conto em questão, Rubem Fonseca nos mostra detalhes do pensamento de um indivíduo que comete seus crimes por afirmar e crer que a sociedade em que ele está inserido lhe deve algo: “Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol” (FONSECA, 1999, p. 22). Há a violência e o sadismo em todo o conto – “Puf. Acho que ele morreu logo no primeiro tiro. Dei mais dois tiros só

---

<sup>8</sup> Verbete *Mal* de Oliver O’Donovan para o **Dictionnaire critique de théologie** de Jean-Yves Lacoste (org.), 2007, p. 832-835, traduzido (no prelo) pelo Prof. Dr. Pablo Simpson (UNESP). Disponível em: [https://www.academia.edu/40046485/Mal\\_verbete\\_do\\_Dictionnaire\\_critique\\_de\\_th%C3%A9ologie\\_de\\_Jean-Yves\\_Lacoste\\_org.\\_](https://www.academia.edu/40046485/Mal_verbete_do_Dictionnaire_critique_de_th%C3%A9ologie_de_Jean-Yves_Lacoste_org._) Acessado em 24 abr. 2020.

para ouvir puf, puf.” (FONSECA, 1999, p.18); momentos esses que deixam claro sua frieza e seu sadismo: “E disse, puf, em cima de onde achava que era o umbigo dela, desencarnei logo o feto” (FONSECA, 1999, p.19).

O personagem descreve minuciosamente o seu ódio em relação às classes mais abastadas e, desta forma, redescobre o sentido de sua vida, iniciando uma seleta matança de seus *devedores*. O Cobrador infere ainda a existência de uma manipulação de pessoas no sistema no qual está inserido. Essa manipulação está presente em diversos momentos do conto. No entanto, o narrador deixa visível que ele não aceita mais ser manipulado. Ele discorda dessa manipulação e não aceita a sociedade na qual convive, nem o contínuo jogo de apropriação em que está envolvido, deixando transparecer a luta amarga entre as classes sociais. Podemos averiguar, a partir de suas declarações, sentimento de rejeição, indignação social e cobranças sociais:

Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro! (FONSECA, 1999, p. 14).

Quem quiser mandar em mim pode querer, mas vai morrer. Estou querendo muito matar um figurão desses que mostram na televisão a sua cara paternal de velhaco bem-sucedido, uma pessoa de sangue engrossado por caviars e champãs.

(FONSECA, 1999, p. 17).

Na praia somos todos iguais, nós os fodidos e eles. Até que somos melhores, pois não temos aquela barriga grande e a bunda mole dos parasitas. (FONSECA, 1999, p. 22).

Através disso, ele se coloca no grupo dos que não possuem boas condições de vida e sua revolta aparece novamente deixando claro, mais uma vez, sua situação financeira – “Me irritam esses sujeitos de Mercedes” (FONSECA, 1999, p. 14). A citação é relativa ao comportamento dessas pessoas

que possuem aqueles carros. Ao ouvir a buzina incômoda do carro, o narrador entende que está sendo menosprezado e por isso reage.

Tratando ainda sobre a inserção em grupo de vítimas sociais, destacamos as descrições minuciosas do Cobrador, as quais sublinham os contrastes entre sua classe social e a mais alta: “A mão dele era branca, lisinha, mas a minha estava cheia de cicatrizes, meu corpo todo tem cicatrizes, até meu pau está cheio de cicatrizes” (FONSECA, 1999, p. 15); “Sou uma pessoa tímida, tenho levado tanta porrada na vida” (FONSECA, 1999, p. 22). As duas expressões deixam evidente que ele se sente diferente dos demais, descontínuo da sociedade de estratos. Na primeira declaração, além de falar das cicatrizes, ele faz questão de afirmar que a mão do outro era branca, passagem que volta a ocorrer quando ele vê Ana pela primeira vez: “Eu quero aquela mulher branca!” (FONSECA, 1999, p. 22).

O Cobrador é apresentado como um sujeito violento e sádico, que odeia a desigualdade social e os meios de comunicação de massa, como a referência aos jornais cariocas, à revista feminina de moda, ao rádio, ao cinema e à televisão. A utilização desses meios midiáticos pelo personagem contribui para aumentar ainda mais a sua ira e vingança contra a classe burguesa, como ele mesmo afirma – “Quero viver muito para ter tempo de matar todos eles” (FONSECA, 1999, p. 20) –, mas procura, por meio da violência, ser reconhecido como um vingador, um representante dos excluídos socialmente. Para ele o jeito mais fácil e rápido de atravessar o abismo, que o distancia da classe alta, é a violência. Violência essa, segundo Valmir de Souza, uma

Ação que simplesmente não considera a outra pessoa, ou melhor, a considera como uma coisa, numa relação em que o outro não fala e se torna um objeto. Ela não precisa ser necessariamente de ordem física, também se manifesta em seu aspecto psicológico, ou simbólico, em suas formas sutis e quase imperceptíveis. (SOUZA, 2007, p. 47).

Analisando desta forma, a questão da violência urbana vem acompanhada de diferenças e desigualdades sociais e, nesse sentido, os acontecimentos e a violência das grandes metrópoles são transformados em arte literária. Literatura essa repleta de prosa impactante e irônica ao tratar de assuntos tão polêmicos.

A maneira do protagonista expressar sua vingança é a violência corporal, pois ele se mostra um violentador e assassino frio e calculista:

Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha. Agora está ali, sorrindo, e logo beija a loura na boca. Não perde por esperar. (FONSECA, 1999, p. 22).

Os meios de comunicação citados no conto motivam o cobrador à prática da violência, não por mostrar cenas violentas, mas por idear um mundo de ostentação, criando a ilusão de que a vida é maravilhosa e sem problemas, direcionada principalmente para a classe burguesa. Nos sustentando nas palavras de Afrânio Coutinho,

Os contos de Rubem Fonseca, em geral, expõem casos que poderiam ser retirados do *fait-divers* dos jornais de todo dia: casos de violência sexual, sedução, assassinatos, roubos, assaltos, exploração da mulher, corrupção social, problemas da juventude, exploração de menores, traficância de tóxicos, violências de toda a sorte, isso e muito mais é exposto sem reservas pela imprensa falada, televisionada ou escrita, com a maior riqueza de detalhes e informações as mais despudoradas. (COUTINHO, 1955 p.27).

É importante enfatizar que o Cobrador não apresenta um comportamento único e linear no conto, pois demonstra, em certos momentos,

ódio e revolta, agride, estupra, mata, sentindo-se aliviado e de bem consigo mesmo ao realizar os seus atos cruéis e violentos:

Quando satisfaço meu ódio sou possuído por uma sensação de vitória, de euforia que me dá vontade de dançar – dou pequenos uivos, grunhidos, sons inarticulados, mais próximos da música do que da poesia. (FONSECA, 1999, p.18).

Já em outros momentos sua fala não é agressiva e nem violenta:

[...] digo que sou poeta, o que é rigorosamente verdade. Ela me pede que recite um poema meu. (FONSECA, 1999, p.17).

Faço café pra Dona Clotilde e levo pra ela na cama. (FONSECA, 1999, p.18).

Essa falta de linearidade presente no enredo e na estrutura do conto também se demonstra metonimicamente na figura de Ana Palindrômica – personagem com a qual o Cobrador se envolve amorosamente e assim a nomeia. Sabe-se que um palíndromo é uma palavra ou uma estrutura frasal que pode ser lida indiferentemente da esquerda para a direita ou ao contrário, da direita para a esquerda, sem alterar seu sentido. Assim como Ana, o conto de Rubem Fonseca pode ser lido em qualquer parte, não sendo necessário desencadear a leitura pelo início apenas, sem prejudicar seu sentido ou as informações contidas no enredo. Isso ocorre porque Fonseca constrói o conto de forma a reforçar repetidamente – mas com exemplos e descrições diferenciadas – as críticas e denúncias do Cobrador perante a sociedade em que vive.

Sendo assim, não há uma linearidade correta no conto, não havendo, dessa forma, uma causalidade para os fatos ocorrerem. Essa construção não-linear, por sua vez, reforça o caráter violento, sádico e transgressor do

personagem, que age por prazer pela violência e pela quebra dos limites impostos pelo sistema. Temos nessa construção, novamente, uma maior proximidade com o real desordenado.

Nota-se que este sistema moderno é responsável por causar o mal-estar no personagem, levando-o aos atos inconsequentes e ao mesmo tempo prazerosos para ele. Podemos levantar, então, a relação que se estabelece entre o indivíduo e a sociedade, sistematizados por Foucault em *O mal-estar na civilização* (1930) e, mais tarde, explorado por Zygmunt Bauman em *O Mal-estar da pós-modernidade* (1997): segundo o sociólogo, os mal-estares observados na modernidade são resultados dessa sociedade de consumo em massa e do excesso de ordem estipulado por essa mesma sociedade. Para Bauman, ainda, esse indivíduo acometido pelos mal-estares se refugiará na busca do prazer – e por que não na busca de justiça também? – para se eximir de seus dissabores sociais e pessoais, já que “dentro da estrutura de uma civilização concentrada na segurança, mais liberdade significa menos mal-estar” (BAUMAN, 2012, p. 8).

O consumismo de massa estimulado pela civilização acelera as experiências dos sujeitos inseridos nela, aumenta seus apetites e atíça para novas sensações (BAUMAN, 2012, p. 21), atingindo a todos. É neste ponto que os sujeitos se divergem: o jogo do consumismo é indutivo a todos os estratos sociais, entretanto, nem todos se satisfazem neste consumo devido a suas condições socioeconômicas; assim se dá a origem da violência e da criminalidade na sociedade moderna e pós-moderna:

Quanto mais elevada a “procura do consumidor” (isto é, quanto mais eficaz a sedução do mercado), mais a sociedade de consumidores é segura e próspera. Todavia, simultaneamente, mais amplo e mais profundo é o hiato entre os que desejam e os que podem satisfazer os seus desejos, ou entre os que foram seduzidos e passam a agir do modo como essa condição os leva a agir e os que foram seduzidos, mas se mostram impossibilitados de agir do modo como se espera agirem os seduzidos. *A sedução do mercado é, simultaneamente, a grande igualadora e a grande divisora.* Os impulsos sedutores, para

serem eficazes, devem ser transmitidos em todas as direções e dirigidos indiscriminadamente a todos aqueles que os ouvirão. No entanto, existem mais daqueles que podem ouvi-los do que daqueles que podem reagir do modo como a mensagem sedutora tinha em mira fazer aparecer. *Os que não podem agir em conformidade com os desejos induzidos dessa forma são diariamente regalados com o deslumbrante espetáculo dos que podem fazê-lo.* O consumo abundante, é-lhes dito e mostrado, é a marca do sucesso e a estrada que conduz diretamente ao aplauso público e à fama. *Eles também aprendem que possuir e consumir determinados objetos, e adotar certos estilos de vida, é a condição necessária para a felicidade, talvez até para a dignidade humana.* (BAUMAN, 2012, p. 53-54, grifos nossos).

No “O Cobrador”, o protagonista também está imerso nesta sociedade de consumidores, é seduzido pelas vozes do consumismo, mas não possui as condições necessárias para suprir suas necessidades de consumo e prazer (nem mesmo para pagar um tratamento odontológico); induzindo-o a buscar prazeres outros: o bem-estar na cobrança (violenta) para com essa mesma sociedade, esses mesmos consumidores, exorcizando seus demônios interiores.

[...] os “excluídos do jogo” (os consumidores falhos — os consumidores insatisfatórios, aqueles cujos meios não estão à altura dos desejos, e aqueles que recusaram a oportunidade de vencer enquanto participavam do jogo de acordo com as regras oficiais) são exatamente a encarnação dos “demônios interiores” peculiares à vida do consumidor. Seu isolamento em guetos e sua incriminação, a severidade dos padecimentos que lhes são aplicados, a crueldade do destino que lhes é imposto, são — metaforicamente falando — todas as maneiras de exorcizar tais demônios interiores. (BAUMAN, 2012, p. 55).

Tal cobrança se intensifica ao final do conto, quando o Cobrador deixa claro que está fechando um ciclo de sua vida e abrindo outro: os atos de violência não serão mais individuais, mas sim, coletivos:

Matar um por um é coisa mística e disso eu me libertei. No Baile de Natal mataremos convencionalmente os que pudermos. Será o meu

último gesto romântico inconsequente. Escolhemos para iniciar a nova fase os compristas nojentos de um supermercado da zona sul. Serão mortos por uma bomba de alto poder explosivo. (FONSECA, 1999, p.22).

E o conto se encerra em concordância com o que ocorre todos os dias em nossa(s) sociedade(s) de consumo: o crescimento da criminalidade em reação ao consumismo universal e desenvolvido – algo natural aos olhos de Bauman (2012, p. 55). A transgressão demonstrada no “O Cobrador”, intrínseca à ordem do real, expõe a sociedade moderna definida por limites e jogos consumistas que tendem à asfixia dos sujeitos e aos atos transgressores praticados por esses.

### 3. ALGUMAS PALAVRAS FINAS

Como visto, percorrer o conceito de transgressão não é uma tarefa tão despreziosa, ainda mais no meio infundável e emaranhado que é a literatura. Contudo, foi possível traçar breves colocações e situar a literatura como o meio de comunicação primordial para o processo transgressor e infrator dos limites coagidos. Limites esses que são postos à experimentação por meio do desejo de liberdade e da ordem de transgressão, refutando a concepção de uma rebeldia extremista de simples negação. O jogo da transgressão entra em cena, infinitamente, a contestar o que se impõe, numa relação oscilante:

O limite abre violentamente para o ilimitado, se vê subitamente arrebatado pelo conteúdo que rejeita, e preenchido por essa estranha plenitude que o invade até o âmago. A transgressão leva o limite até o limite do seu ser; ela o conduz a atentar para sua desaparecimento iminente, a se reencontrar naquilo que ela exclui. (FOUCAULT, 2009, p. 32).

O que movimenta e possibilita a transgressão, desse modo, é a existência de limites e barreiras impostas em desconformes instâncias, como a moral social e a moral religiosa, por exemplo. Atender a esse papel de transposição dos limites implica a existência e a propagação do Mal, enquanto erro e ação que não deveriam se suceder. Como desvenda Bataille,

Fazer obra literária é voltar as costas à servidão, como a qualquer diminuição concebível, é falar a linguagem soberana que, vindo da parte soberana do homem, se dirige à humanidade soberana. Obscuramente (frequentemente até mesmo de uma maneira oblíqua, embaraçada de pretensões) o amante da literatura tem o sentido dessa verdade. (BATAILLE, 1989, p. 170).

Intrinsicamente a esse jogo que é a transgressão, há a presença marcante da noção de liberdade, responsável por também contribuir tanto para o impulso transgressor quanto para o Mal manifestado. A liberdade existente que possibilita transpor os limites implica, necessariamente, no rompimento com as condutas esperadas, partindo, assim, para o campo do não-esperado, o ato que não deveria ter sido executado: o erro.

A presença da transgressão em variados e díspares textos literários, como o de Rubem Fonseca analisado aqui, e outros mais, comprovam a necessidade e a utilidade desse jogo ou processo de transposição dos limites que levam à contestação moral e, conseqüentemente, à reflexão e à revalorização. Relacionam-se nesse jogo o desejo, o interdito, o limite e, assim disposta, a transgressão.

Ademais, como observado e o que se equipara ao conhecimento comum, refletir sobre o Mal, especialmente na literatura, é uma prática mais que constante e excepcionalmente demarcada não só na história da literatura, como também na história da humanidade. Perante as mais variadas perspectivas com as quais o Mal se manifesta de forma incerta e controversa, é sublimemente

elementar que o Mal e a função transgressora apresentem-se de maneira notória e instigadora na literatura.

Na obra “O Cobrador”, Rubem Fonseca descreve os pensamentos de um assassino que transgride os limites impostos, pratica seus atos de violência e de sadismo por sentir que a sociedade lhe deve algo. Em uma linguagem concisa e impactante, como é definido para o gênero literário conto, a literatura de Rubem Fonseca procura revelar, nos menores detalhes, a violência, a criminalidade, a sociedade de consumo, as diferenças econômicas, as relações de poder e as falhas sociais surgidas sobretudo a partir do século XX – o escritor apresenta as diversas facetas desse Mal presente na sociedade. A abordagem do contista leva o leitor à incômoda reflexão sobre seus princípios, valores e leis; o que faz da obra extremamente literária, uma vez que uma das principais características da literatura é procurar retratar fatos do cotidiano, mesmo aqueles por vezes renegados, incômodos e desagradáveis – mas reais.

A violência e o sadismo, esmiuçados por Bataille (1989), são elementos presentes em toda a narrativa do contista brasileiro. As atitudes sádicas e violentas estão sempre prontas para entrar em ação. Na leitura do conto, o leitor percebe atos de violência que permeiam a sociedade, resultantes dos agentes soberanos dessa mesma urbe de consumo. Ódio, violência e justiça social perpassam todo o processo de estruturação do conto. Rubem Fonseca, em “O Cobrador”, de 1979, apresenta um retrato não estático dessa sociedade brasileira moderna das décadas de 80 e 90, demarcada pelo consumo de massa e pela violência inerente – retrato ainda vigente na também sociedade pós-moderna e contemporânea.

#### REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. *In*: AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

- BARTHES, Roland. Réflexions sur un manuel. In: DOUBROVSKY, Serge; TODOROV, Tzvetan (ed.). *L'enseignement de la littérature*. Paris: Plon, 1971.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o Mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama; Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. *E-book* (275 p.).
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.
- CERQUEIRA, Rodrigo da Silva. A violência como discurso em Feliz Ano Novo de Rubem Fonseca. *A terra roxa e outras terras: revista de estudos literários*, v. 15, jun., 2009. Disponível em: [http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g\\_pdf/vol15/TRvol15b.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol15/TRvol15b.pdf). Acessado em 20/08/2012.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Helder, 1986.
- 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.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1955.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*. Uma Introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FONSECA, Rubem. *O Cobrador*. Literatura Nacional. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- FONSECA, Rubem. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo, Cia das Letras, 1988.
- FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 28-46.
- GOTLIB, Nádya Batella. *Teoria do Conto*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- LACERDA, Rodrigo. Diálogo literário. *Revista CULT*, Editora Bregantini, ed. 3, out., 1997.
- LACOSTE, Jean-Yves (org.). *Dictionnaire critique de théologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2007.
- MORETTI, Franco. *The World System from Goethe to Garcia Marquez*. London; New York: Verso, 1996. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/236787342\\_Modern\\_Epic\\_the\\_World\\_System\\_from\\_Goethe\\_to\\_Garcia\\_Marquez\\_review](https://www.researchgate.net/publication/236787342_Modern_Epic_the_World_System_from_Goethe_to_Garcia_Marquez_review). Acessado em 04/01/2021.

MURIBECA, Mercês. As diferenças que nos constituem e as perversões que nos diferenciam. *Estudos de Psicanálise*, Belo Horizonte, n. 32, nov., 2009. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-34372009000100014&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372009000100014&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt). Acessado em 26/01/2021.

SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2003.

SOARES, Antônio. *Introdução à Teoria da Literatura*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

SOUZA, Valmir de. Violência e resistência na literatura brasileira. In: SOUZA, Valmir de. *Os sentidos da violência na literatura*. São Paulo: LCTE, 2007.

TRANGRESSÃO. In: DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2020. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=vkGN7>. Acessado em 23/04/2020.

Recebido em 25/02/2021.

Aceito em 14/06/2021.

# UMA LEITURA SOBRE OS POEMAS ERÓTICOS DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

A READING ABOUT CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE'S EROTIC POEMS

Cleber Bicigo<sup>1</sup>

**RESUMO:** O texto propõe um olhar sobre o livro *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade* (1987), escrito pela crítica Rita de Cassia Barbosa, lançado pela *Série Princípios*. A obra reúne 09 dos 39 poemas que compõem o livro *O amor natural* (1992), coletânea de poemas eróticos escritos por Drummond entre 1975 e 1985. O livro foi escolhido pelo modo como a crítica literária lê os poemas eróticos de Drummond. Um tipo de análise que se constitui “a partir da *penetração* nos poemas”. Ao empregar a palavra *penetração* funcionando como metáfora para a leitura, instaura-se uma relação entre os poemas, a crítica e o leitor. A penetração é conjunturalmente tomada como um gesto de interpretação que tenta montar textualmente um espaço para o leitor compreender os poemas. A deriva de sentidos entre os poemas analisados e a escrita da crítica acaba por revelar o funcionamento de uma memória, historicamente associada a um modo de ler da Crítica Literária.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poemas eróticos; leitura; metáfora; mediação; memória.

**ABSTRACT:** The text proposes a look about the book *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade* (1987), written by the critic Rita de Cassia Barbosa, It was launched by the *Princípio Series*. The work brings together 09 of the 39 poems that compose the book *O Amor Natural* (1992), a collection of erotic poems written by Drummond between 1975 and 1985. The book was chosen because of the way that literary criticism reads Drummond's erotic poems. A kind of analysis that is constituted “from the penetration in the poems”. By using the word penetration as a metaphor for reading, a relationship is established between the poems, the critic and the reader. The penetration is conjuncturally taken as a gesture of interpretation. It tries to create textually a space for the reader to understand the poems. The drift of meanings between the analyzed poems and the writing of criticism reveals the functioning of a memory, historically associated with a way of reading of the Literary Criticism.

**KEYWORDS:** Erotic poems; reading; metaphor; mediation; memory.

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal da Fronteira Sul – Brasil. ORCID iD: E-mail: [cleberb@unochapeco.edu.br](mailto:cleberb@unochapeco.edu.br).

### 1. EROS DRUMMONDIANO REVELADO

Carlos Drummond de Andrade produziu em silêncio um considerável conjunto de poemas eróticos. O poeta publicou em vida apenas 9 das 39 composições da obra *O amor natural* (1992), coletânea de poemas eróticos escritos entre 1975 e 1985, mas que só foi publicada após a morte do poeta. Os poemas, até então desconhecidos do grande público, foram publicados de forma esparsa em periódicos. Para superar a dificuldade e a desordem ocasionadas pela dispersão dos textos em publicações muito diversas, a crítica literária Rita de Cassia Barbosa reúne os 9 poemas em um livro publicado no ano da morte do poeta (1987). O livro *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade*, lançado pela *Série Princípios*, da Editora Ática, apresenta pela primeira vez a temática amorosa dentro da obra do poeta.

Drummond, nos últimos anos de vida, chama a atenção dos leitores e da crítica para o transbordamento do erotismo presente em seus poemas. O anseio do poeta em eliminar possíveis incompreensões, por parte do leitor, transforma-se em angústia. Drummond afirma que “há no Brasil – não sei se no mundo –, no momento, uma onda que não é de erotismo. É de pornografia” (BARBOSA, 1987, p. 14). O que tornou impossível a publicação dos poemas eróticos em vida foi o receio do poeta em ser incompreendido pelos leitores. O processo de assimilação dos poemas eróticos, por parte do leitor, parece estar intimamente ligado ao trabalho da crítica literária, ressaltando o estético em detrimento do pornográfico.

Isso leva a questionar se o objetivo do livro não seria aproximar os poemas eróticos dos leitores, desfazendo a imagem de pornografia para destacar o trabalho com a linguagem. Nesse sentido, o reconhecimento da temática amorosa nos poemas está entremeado com o modo de ler proposto

pela crítica literária. Um tipo de análise que incorpora o discurso lírico ao discurso analítico, definindo seu modo de ler a partir da *penetração* nos poemas.

A metáfora funciona como mediação entre o leitor e a obra. Do mesmo modo que mobiliza o leitor, a metáfora faz a mediação entre os poemas e a crítica, incorporando o discurso lírico ao analítico. O movimento da crítica no corpo dos poemas e dos poemas no corpo do texto da crítica pode ser acompanhado pela análise detalhada apresentada nas próximas seções. Iniciamos observando *o reconhecimento da temática amorosa*, através da aproximação entre poemas do passado e a produção recente de Drummond. Na sequência, faremos uma análise detalhada do gesto de interpretação da crítica para delinear o processo de funcionamento da *leitura como penetração*. Logo após, trataremos da cristalização de *uma memória que emerge* da metáfora. Na última parte, faremos algumas considerações sobre *leitura, fruição e memória* associadas a esse modo de ler que passaremos a analisar agora.

## 2. O RECONHECIMENTO DA TEMÁTICA AMOROSA

O livro *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade* abre espaço para a apresentação dos poemas eróticos para um público “principiante”. Por meio de uma linguagem acessível, a crítica constrói um espaço para que o leitor possa reconhecer a temática amorosa. Ao preparar o terreno para o leitor, a crítica busca situar o caminho que dará sustentação à tese de que a temática amorosa pode ser rastreada em toda a obra de Drummond. O esforço inicial é no sentido de revisar a produção do autor para encontrar pistas de um “erotismo oculto”. A crítica percebe, ao acompanhar a trajetória do poeta, uma mudança de rumos na produção do autor. A partir de *Paixão Medida* (1980), *Corpo* (1984) e *Amar se Aprende Amando* (1985), o “Outro emerge” e traz consigo um Eu desejante que culminará no livro *O amor natural* (1992).

Deixando de lado o suporte teórico da psicanálise, da antropologia, da filosofia – em um livro dirigido a “princípio” para o público iniciante, a crítica produz um movimento sobre a superfície dos poemas e avança de forma aderente da apresentação para a interpretação por meio de 5 movimentos: Situando a questão; Preparando o terreno; Dimensionando *O amor natural*; Rompendo o segredo; e Repensando uma produção. A organização dos capítulos parece produzir um efeito de antecipação do gesto de interpretação.

Os títulos guiam o leitor na leitura dos poemas, a crítica organiza o livro ratificando uma imagem de interlocutor pré-determinado como leitor aprendiz. Desse processo, destaca-se a antecipação do gesto de interpretação, conforme as condições de produção (o movimento insinua uma relação com o jogo da conquista amorosa) e interlocução (o leitor incipiente que precisa ser guiado). Essa antecipação enuncia a relação íntima da crítica com o texto que lê e a imagem do leitor para quem escreve.

Em vista disso, é importante compreender que o gesto da crítica se constitui em relação à imagem de um leitor que precisa ser guiado na relação com a obra. A manifestação sugestiva do tom de um discurso que se arma, permite tecer as suas considerações críticas. A construção desse espaço prepara o leitor para entrar junto com a crítica na temática amorosa. Parte do gesto de interpretação é montar textualmente um espaço para o leitor *penetrar* o objeto de estudo.

A organização dos capítulos abre caminho para apresentar ao leitor o erotismo que, segundo a crítica, perpassa uma parte significativa da obra de Drummond. Esse objeto de estudo desenvolve-se por meio de procedimentos, segundo os quais, pretende-se trabalhar a *penetração* nos poemas. Princípio que estrutura um arquivo de poemas do passado, organizados na tentativa de aproximar, relacionar e entender os poemas eróticos do presente. A seleção e a

descrição dos poemas, por parte da crítica, dão visibilidade ao processo discursivo de interpretação.

### 3. A LEITURA COMO PENETRAÇÃO

O livro *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade* é um livro de apresentação do Eros Drummondiano para um público iniciante. A partir da metáfora da *penetração* a crítica busca dimensionar os poemas eróticos para aproximá-los do leitor, funcionando como uma espécie de mediação entre os poemas, a crítica e o leitor. Segundo Michel Pêcheux, a metáfora é “processo sócio-histórico que serve como fundamento da ‘apresentação’ (*donation*) de objetos para sujeitos” (2009, p. 123). A metáfora apresenta os poemas eróticos para o leitor, incorporando elementos do discurso poético ao crítico.

Tentaremos compreender esse modo de ler analisando o aparecimento da metáfora e seu funcionamento ao longo da apresentação dos poemas. Consideramos necessário analisar a forma como a crítica aproxima elementos entre um poema e outro. Aproximação muitas vezes contraditória, que parece lidar com o inconsciente e a deriva de sentidos, sustentando-se na relação com a memória.

Iniciamos nossa análise logo após a seção *Preparando o terreno*, introduzida pelo poema *Reconhecimento do amor*, publicado em *Amar se aprende amando* (1985). O poema é analisado com vistas a tecer as relações que o configuram como representação poética da “transformação”, semanticamente tomada como encontro do Eu com o Outro. Essa “transformação”, como aponta a crítica, é o “re-conhecimento” do amor, o Eu poético que encontra na palavra a possibilidade de realização do desejo. Tendo em mira estender o gesto para chegar ao próximo poema *Nascer de novo* (1980) e de arremate *O outro emerge* (1984), voltando-se para a análise anterior, transfere sinonimicamente o elemento “transformação” para “renascimento”. As hipóteses interpretativas

formuladas aparecem marcadas pela forma como a crítica aproxima elementos entre um poema e outro. A “transformação” de onde emerge/renasce o Outro, incorporado na linguagem, fruto do desejo de realização erótica, agora integra o gesto de interpretação que orienta a crítica literária na busca pelo sentido.

Interessante perceber que o funcionamento do gesto de interpretação da crítica literária joga o tempo todo com o discurso poético. A introdução do erotismo “oculto” entrelaça na descrição alguns elementos do objeto de estudo, muitas vezes mimetizando-o. A escrita da crítica literária estrutura-se nessa confluência com o poético, como, por exemplo, nessa síntese: “*Nascer de novo* é permitir a *O outro* que assuma um *Corpo*, a fim de que, por seu intermédio, se realize o *Re-conhecimento do amor*” (BARBOSA, 1987, p. 21). Cada elemento destacado corresponde ao título de um dos poemas analisados<sup>2</sup>.

O atravessamento de elementos do discurso poético no dizer da crítica literária é uma particularidade da escrita da crítica. É na descrição dos poemas que esse atravessamento acontece. A aproximação, muitas vezes contraditória, entre os elementos deslocados dos poemas e o gesto de interpretação evoca uma metáfora de leitura, através da qual decorre a associação com um *tipo de análise* que fará frente ao posicionamento da crítica. Esse domínio envolve efeitos singulares, por meio de procedimentos que fazem pensar o esquecimento, o lapso, o equívoco e a falta, perspectiva aberta por Lacan, segundo a qual a metáfora “se coloca no ponto exato em que o sentido se produz no não-senso”, (1998 p. 512). Essa relação integra o crítico ao literário, a arte à ciência, a emoção à razão, possibilidade de realização do desejo de *penetrar* a intimidade da obra.

---

<sup>2</sup> O recurso de transportar elementos do discurso poético para compor a interpretação já foi visto na proposta de organização dos capítulos. Trata-se de um discurso que estabelece um jogo entre a descrição e a interpretação.

Passaremos a analisar agora, tomando como referência dois recortes, o movimento de sentidos decorrente da relação entre o objeto de análise e o sujeito que o analisa. Na primeira sequência, a crítica afirma que “Semanticamente, tanto os verbos sondar, inquirir, ajustar-(se) quanto a oposição deste lado/do outro lembram a penetração” (BARBOSA, 1987, p. 18). O sentido da expressão (*penetração*) é transferido, na próxima sequência, determinando o método de leitura.

O que se pretende é delinear e medir, a partir da penetração nos poemas, a representação poética de Eros em *O amor natural*. Evidentemente, não se desprezam as considerações teóricas sobre o assunto, embora elas exerçam, no caso, papel subsidiário, em função dos limites e objetivos ora delineados (BARBOSA, 1987, p. 24).

Na primeira sequência, o sujeito olha para determinados verbos (e não outros) para afirmar que “semanticamente, tanto os verbos sondar, inquirir, ajustar-(se) quanto a oposição deste lado/do outro lembram a penetração”. De onde esses verbos “lembram a penetração”? A *penetração* não surge de uma relação por semelhança semântica. O que permite relacionar sondar e inquirir com deste lado e do outro? Nada pode caracterizar uma relação semântica. Isso, justamente, porque a *penetração* “emerge” da relação com a memória, é o “lembram” que sustenta a associação.

A deriva de sentidos “apresenta” o funcionamento do gesto de interpretação, que introduz o objeto de análise da crítica literária. Ela sustenta o *tipo de análise* tornando sua a voz anônima do “lembram” que só pode ser compreendida no espaço da memória. Esse percurso do significante coloca em evidência uma discursividade dominante, cuja especificidade está delimitada na metáfora da *penetração*. Tal deslocamento implica em considerar que o tipo de análise deriva diretamente do objeto analisado. A análise desse gesto deixa ver como a interpretação naturaliza certos sentidos por meio de substituições,

deslocamentos e associações. Esse domínio desemboca aqui como base para uma prática de leitura que visa *penetrar* o texto, isso permite traçar de forma provisória certa relação discursiva entre um *tipo de análise* e a metáfora.

O funcionamento da metáfora no gesto de interpretação da crítica permite observar um *tipo de análise* em que ler é *penetrar*. Como já dito mais acima, a proposta de estruturação dos poemas eróticos dentro do livro, obedece a uma organização dialógica, estabelecida na relação entre o conjunto dos 09 poemas eróticos inéditos e o retorno aos poemas do passado. Nessa perspectiva, a combinação entre esses dois conjuntos de poemas vem compor o conjunto de textos que dá visibilidade, segundo a crítica, à existência de um “erotismo oculto” que atravessaria toda a obra de Drummond. Se existe um “segredo” a ser “desvendado”, pelo menos em certa medida, deve-se ao fato que existe um gesto de interpretação que propõe *penetrar* o que está “oculto”. Existe uma articulação entre o objeto a conhecer e o gesto que o apresenta.

A manipulação desse conjunto de textos, por parte da crítica, contribui para compreender os procedimentos de análise que a metáfora da *penetração* faz trabalhar. Para entender esse processo é necessário trazer novamente a descrição do gesto de interpretação da crítica. No penúltimo capítulo do livro (*Rompendo o segredo*), o título antecipa a questão de análise sobre a qual é organizada a dispersão dos poemas em um todo coerente, que o gesto de *penetrar/romper* se propõe desvendar. E aqui, retoma mais uma vez o movimento que vai funcionando como uma amarra para essa insuspeitada unidade.

O título em análise recupera a dedicatória do livro “ao poeta ainda e sempre a minha gratidão pelas inúmeras informações prestadas, pelo acesso a *O amor natural* e pelo segredo rompido” (BARBOSA, 1987). Aqui o sujeito retoma os momentos de elaboração da escrita, um passo importante no itinerário do livro. Primeiramente pela relação dialógica entre a leitura e a

escrita “de quem se debruça sobre um texto e se propõe desvendá-lo, ao mesmo tempo que o recria” (1987, p. 28); consecutivamente pelo que adianta, ao trazer a questão do “segredo” que a *penetração* ou o *tipo de análise* se propõe “romper”.

Ainda sobre esse capítulo, entra em cena o arquivo particular de poemas cedidos exclusivamente para a publicação. A proposta de organização pode ser compreendida novamente pela necessidade de estruturação do gesto de interpretação, o qual a elaboração do conjunto de textos coloca em jogo. A proposta de organização dos novos poemas divide-se em três subgrupos, arranjados da seguinte forma: *desejo* (prazer com o texto); *fruição* (prazer no texto); *prazer* (prazer além do texto).

Para situar o primeiro subgrupo, a crítica chama a atenção para a representação do desejo do Eu poético no poema *A moça mostrava a coxa*. Nele o prazer não se consuma, a moça mostrava tudo, “só não mostrava aquilo”, a relação fica só no gesto de insinuar, intercalando oferecimento e recusa, apresentando o impossível de uma “realidade entremostrada”. Realização frustrada pelo não-visto, pelo não-possuído, pelo não-desvendado, pelo gozo não-atingido. A reiteração do processo de aproximar outros poemas para traçar a linha que constitui a temática amorosa traz para o foco o poema *A máquina do mundo* (1957). Nele a crítica aponta elementos que sugerem uma relação entre *moça* e *máquina*, “a mesma insistente recusa de mostrar-se” (BARBOSA, 1987, p. 35).

A mesma perturbação ronda *O que se passa na cama*, a mulher *objeto desejável*, sempre perturbadora, cumpre enfim o ato amoroso. O processo chama a atenção pelas aproximações que faz entre poemas distantes dentro da produção poética de Drummond. Segundo a crítica, *O que se passa na cama* traz à tona *Canção de ninar mulher* (1934), “emerge, poeticamente representando, o mundo infantil, a fim de que se afugente o impulso erótico do presente”

(BARBOSA, 1987, p. 38). Os elementos reunidos, retirados de publicações esparsas, “emergem” como uma memória. Ao *penetrar* os poemas o sujeito produz um gesto que vai além da listagem e da distribuição de poemas dispersos, ele acrescenta uma relação constitutiva entre os poemas do passado e a nova produção, por transferência de sentidos, como, por exemplo, em *moça e máquina*.

Com o objetivo de ampliar o alcance da temática amorosa, dentro da obra do poeta, pouco a pouco a crítica vai expandindo o conjunto de textos. Ela recorre a esse arquivo para fundamentar a tese de que o erotismo constitui uma memória que atravessa a obra do poeta. Interessa questionar a organização desse arquivo e o efeito que produz. Da mesma forma, é necessário compreender como a metáfora da *penetração* funciona. O *tipo de análise* que faz o sujeito tomar para si a “descoberta” de uma nova linha de leitura para a obra de Drummond. Para compreendermos essas questões, analisaremos o último grupo de poemas.

#### 4. UMA MEMÓRIA EMERGE

A questão da memória que emerge dos poemas eróticos é um fato que tem consequências relevantes para chegar à compreensão da tese defendida no livro. Cada grupo de poemas apresentado abre a possibilidade de esticar a linha da temática amorosa. Por meio da *penetração* nos poemas do passado, uma memória ecoa na produção recente de Drummond. Levando adiante a descrição, é preciso examinar esses aspectos nos elementos que ainda não se fizeram presentes à análise.

No último subgrupo de poemas, *Em teu crespo jardim, Sob o chuveiro amar, Coito* e, o derradeiro, *Amor – pois que é palavra essencial*, ressalta-se o caráter de abertura dos textos. Para a crítica o texto é constituído por uma força vertical que abre a possibilidade de outros sentidos “emergirem”. As relações

entre os poemas são inferidas por comparação (moça e máquina) ou de forma implícita na relação entre o dito e o não-dito. Nas margens do que pode ser dito, a crítica busca delinear a partir daí os contornos do erotismo, “trata-se, sim, de produzi-lo, de constituí-lo como mediação entre o dito e o não-dito” (BARBOSA, 1987, p. 51). O erotismo velado, ao qual o sujeito se dirige, é marcado pela presença/ausência do não-dito no dito. Fato que leva a crítica a introduzir o último capítulo da seguinte forma: O adentramento em “Amor – pois que é palavra essencial” faz emergir “O lutador” e “Procura da poesia”. Em ambos, amparados pela fusão “amor” + “palavra”, de agora, pode-se medir o erotismo velado. (BARBOSA, 1987, p. 52).

O fato chama a atenção não só pela retomada do gesto inicial, na substituição *adentramento/penetração*, mas também pelo duplo batimento com o título *Repensando uma produção*. Do modo como está colocado, o que parece estar em jogo é que ao *penetrar* os poemas uma memória “emerge”, em consequência disso, surge a possibilidade de “repensar” a obra do poeta. A busca pela linha da temática amorosa, dentro da obra de Drummond, estabelece um movimento inicial para dentro, em densidade descritiva, e posteriormente para fora, visando entabular uma rede de sentidos que sustente a tese do funcionamento de uma memória.

A partir do *adentramento* nos poemas emerge novamente a metáfora que sustenta a formulação da hipótese ou, melhor dizendo, o seu modo de funcionamento. O processo de significação, como no caso dos outros recortes analisados, provoca novamente a reflexão sobre a relação entre o dizer da crítica e o texto que ela analisa. O jogo com a linguagem poética é uma característica recorrente no discurso desse sujeito.

Por isso, é necessário considerar mais atentamente o funcionamento do gesto de “fusão” do sentido de “amor” com o sentido de “palavra”. O contato com o erotismo poético produz um gesto de interpretação que tenta preencher o

vazio da incompletude, da falta, fazendo a “fusão” entre “amor” + “palavra”, como representação poética de Eros. A “fusão” configura-se como sinônimo de “conjunção”, seguindo a linha do discurso em análise, essa união fica latente a partir da análise do poema *A procura da poesia*, “voltam aí as ‘palavras’ (as mulheres?). E, gauchement, o poeta se convida a penetrá-las” (BARBOSA, 1987, p. 53). Tomando a mulher/palavra junto com o poeta/amor o resultado da penetração/fusão mostra um amor da/na língua. Em contrapartida, o desejo de completude, próprio do desejo sexual (conjunção/fusão) é corporificado na língua como desejo pelo significante que está no campo do Outro. É compreensível, então, que a “fusão” entre “amor” + “palavra” sustenta um desejo de *penetrar* a intimidade da obra.

Decorre, então, que o processo de produção da temática amorosa dentro da obra do poeta é, para a crítica, uma forma de estabelecer uma relação íntima com os poemas analisados. A passagem de um poema para outro não se dá por uma ordem linear espaço/tempo, eles são agrupados pelo movimento constante da deriva de sentidos entre texto e crítica. A escrita da crítica literária estrutura-se nessa confluência com o discurso literário, como movimento íntimo que tematiza o corpo do texto e faz da obra literária um objeto de desejo estético. A *penetração* integra o crítico ao literário em circunstâncias muito particulares de aparecimento, o texto é tanto objeto de saber como objeto de desejo, um modo de ler revestido por uma vitalidade erótica que encontra na linguagem a possibilidade de realização desse desejo. O modo como lê mostra o jogo de insinuar o desejo estético pelo corpo/texto do Outro, apresentando a leitura como fonte de saber e fruição.

##### 5. LEITURA, FRUIÇÃO E MEMÓRIA

Observamos ao longo deste trabalho como a crítica lê os poemas de Drummond a partir de uma metáfora que evita reduzir a leitura a uma teoria. A

valorização da metáfora, em detrimento de um conceito, traz a preocupação em fazer um corpo a corpo com o texto, ponto de partida para estabelecer uma relação com um público leitor iniciante. A *Série Princípios* é dirigida para esse público, o leitor incipiente, que precisa ser guiado. A organização da obra, a disposição dos capítulos, guiam o leitor a seguir as pistas do erotismo nos poemas. A forma como a crítica lê e se faz compreender se dá em boa parte mediante a necessidade de montar um espaço para o leitor (iniciante) ler e compreender os poemas.

Em *O prazer do texto* (1987), Roland Barthes chama a atenção para a necessidade de construir um espaço para o leitor, uma abertura por onde possa ser atraído. A criação de um espaço para o leitor abre “a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo” (1987, p. 09). Observamos esse jogo na leitura dos *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade*, a metáfora joga o tempo todo com o texto e com o leitor, ela abre caminho para a compreensão dos poemas e convida o leitor a mergulhar junto com a crítica na temática amorosa.

O movimento de leitura insinua uma relação com o jogo da conquista amorosa, como forma de interlocução entre os poemas eróticos e o leitor iniciante. Abrindo mão de instrumentos conceituais, promove a compreensão dos poemas através da própria linguagem dos textos que analisa. Podemos ver, na leitura dos poemas, movimentos de incorporação do discurso literário como movimento que tematiza o corpo do texto e faz da obra literária um objeto de desejo estético. Os elementos do texto impulsionam o desejo da crítica em ler, compreender e apresentar os poemas eróticos. Uma linguagem que acolhe e permite ao leitor participar da fruição do texto.

A fruição, segundo Barthes (1987), é o que marca essa relação entre o leitor e a linguagem. A fruição está naquilo que falta, “não é um elemento do texto, não é um resíduo ingênuo; não depende de uma lógica do entendimento

e da sensação; é uma deriva” (1987, p. 32). O contato com o erotismo poético e a tentativa de representação poética de Eros vai aos poucos colocando em cena uma deriva de sentidos entre os poemas eróticos analisados e o gesto de interpretação. A incorporação do discurso poético permite tematizar o texto como corpo e a leitura como *penetração*, deslocando os sentidos entre penetração (ato sexual) e penetração (gesto de leitura). Esse movimento do sentido sobre o significante torna-se a mediação (apresentação?) entre os poemas e o leitor. A deriva acaba por revelar uma tentativa de aproximação com uma memória que emerge, ora dos textos analisados, ora do próprio gesto de interpretação.

Interessa destacar que a metáfora da *penetração* não deriva de um princípio, pois não há sustentação teórica, nem deriva de uma sequência coerente, visto que surge da memória. A crítica afirma que determinados verbos “lembram” a penetração. De onde esses verbos “lembram a penetração”? Segundo Michel Pêcheux, de uma voz que “fala sempre ‘antes, em outro lugar e independentemente’” (2009, p. 149). A consequência disso, segundo Pêcheux, é que a metáfora tem a propriedade de transportar sentidos de uma conjuntura para outra, podendo se deslocar historicamente, para além do presente de leitura. Esses deslizos do sentido colocam a metáfora no campo da memória.

Ao empregar a palavra *penetração*, funcionando como metáfora para a leitura, instaura-se uma relação entre uma memória do saber da Crítica Literária e os textos que ela analisa. O fato de que existe uma memória que orienta o trabalho da crítica resulta “de processos discursivos anteriores (provenientes de outras condições de produção) que deixam de funcionar, mas que deram nascimento a ‘tomadas de posição’ implícitas” (PÊCHEUX, 2010, p. 85). Reconhecemos esse modo de ler em Antonio Candido<sup>3</sup>. Para o crítico, tomar

---

<sup>3</sup> Antonio Candido foi professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP por 50 anos – desde 1942 até 1992. Concomitantemente, manteve uma coluna semanal

a análise a partir de um conceito vai deixando marcas no texto que desfavorecem o contato com o público leitor. O crítico apresenta seu modo de ler a partir da metáfora da *penetração*

Há, evidentemente, uma coisa básica no trabalho do crítico, que não pertence à metafísica nem à moral do nosso ofício, pois que é uma qualidade pessoal. Quero referir-me a penetração. Sem ela, sem essa capacidade, elementar para o crítico, de *mergulhar* na obra e intuir os seus valores próprios, não há explicação possível – isto é, não há crítica (CANDIDO, 2002, p. 24).<sup>4</sup>

Nesse texto, o crítico se posiciona a partir da metáfora da *penetração*. Ela funciona como “princípio” de identificação sem o qual “não há explicação possível”. Nessa proposição uma questão importante é colocada, a determinação do método de leitura constitui um tipo de análise que produz o sujeito. A metáfora mescla-se à *tarefa do crítico*, ela representa o sujeito, ancora o saber, nela se instala “uma capacidade, elementar para o crítico”. As expressões *penetração/mergulhar* produzem sentidos que parecem pertencer a uma mesma região do saber que acompanha a tarefa do crítico literário. Uma metáfora que deriva ao longo dos anos e que segue produzindo efeitos, transportando sentidos de uma conjuntura para outra.

A metáfora parece mobilizar o leitor, estimula o desejo de mergulhar no texto, sem ter que se preocupar com uma teoria. Esse modo de ler convida o leitor à fruição do texto, sem condicionar a leitura a um saber *a priori*. A incorporação entre o texto do crítico e o literário organiza a interpretação a partir da participação na linguagem do texto que lê. Experiência literária e

---

de crítica nos principais jornais do país e escreveu diversos livros publicados no Brasil e no exterior.

<sup>4</sup> Essa proposição de leitura surge no primeiro texto publicado por Candido no jornal *Folha da Manhã*, em 1943. Ela funciona como “princípio” de identificação sem o qual não é possível interpretar.

experiência crítica conectam-se à profunda necessidade de participação estética. O modo como lê mostra o jogo de insinuar o desejo estético pelo corpo/texto, apresentando a leitura como fonte de saber e fruição, incorporando o estético ao crítico, a leitura ao gozo.

Emerge, desse processo, uma reflexão importante sobre os *a priori* da teoria e, conseqüentemente, da leitura, pois muitas vezes o que vemos é a primeira determinar a segunda, colocando o texto num lugar secundário. A prevalência dos *a priori*, segundo Prigol, “dão um lugar secundário à literatura ao decidirem de antemão a leitura do texto, atribuindo o sentido a algo que está fora do texto. O tempo da leitura aqui acaba sendo o tempo da escrita do texto e não o presente de leitura” (2020, p. 231).

Por mais ampla que seja, toda teoria representa apenas um modo parcial e limitado de compreensão de uma obra. Tal reconhecimento, nos coloca, portanto, que toda teoria é um ideal de objetividade (castrador?). É necessário resgatar as paixões e desejos dos leitores para reencontrar a pulsão do conhecimento que anima o desejo pela leitura. A força de Eros na leitura, segundo a crítica estudada, coloca o desejo pelo corpo/texto no centro desse processo, mas também, como forma de mediação entre os poemas eróticos e os leitores em formação, apresentado, metaforicamente, no próprio ato de ler os poemas.

### REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. O amor natural. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- BARBOSA, Rita de Cássia. Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- BARTHES; Roland. O prazer do texto. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CANDIDO. Antonio. Notas de crítica literária: ouverture. In: Textos de intervenção. Organização de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2002.

LACAN, Jacques. Escritos. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. PÊCHEUX, Michel. Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. 4. ed. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso (AAD-69). Trad. Eni P. Orlandi. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Orgs.). Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas, SP: Unicamp, 2010. p. 59-158.

PRIGOL, Valdir. A leitura em Antonio Candido e João Cezar de Castro Rocha: reflexões iniciais. In: Interfaces, v. 11, p. 225. Guarapuava: Unicentro, 2020. Disponível: [A LEITURA EM ANTONIO CANDIDO E JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA \[Reflexões iniciais\] | Prigol | Revista Interfaces \(unicentro.br\)](#) Acessado em: 18/01/2021.

Recebido em 02/02/2021.

Aceito em 16/05/2021.

# O EROTISMO E O AMOR FEMININO EM ADÉLIA PRADO

EROTICISM, LOVE AND THE FEMININE IN ADÉLIA PRADO

Francisca Kellyane Cunha Pereira<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo busca analisar as aparições do erotismo na poesia de Adélia Prado, enquanto forma de libertação feminina através do corpo. Ao longo do tempo, a sexualidade da mulher foi tomada como tabu e símbolo de mistério, flutuando entre negação e sedução. Na escrita visceral de Adélia Prado, podemos perceber o erotismo no cotidiano, com o eu lírico feminino que vê beleza e sensualidade nas ações rotineiras das pessoas comuns. Ao lado do amor e da religiosidade, Adélia propõe o erotismo como algo natural na vida das pessoas, em especial das mulheres. Via de libertação e humanização do eu poético que ama com simplicidade, mas tem desejos e exala sensualidade. Como arcabouço teórico, utilizaremos os textos de Octavio Paz (1994), Michelle Perrot (2004) e David Le Breton (2009); os escritos de Georges Bataille (1987), acerca do erotismo, e de Affonso Romano de Sant'Anna (2019), sobre a produção poética de Adélia Prado. Os poemas que compõem o *corpus* serão retirados do livro *Poesia reunida* (2019).

**PALAVRAS-CHAVE:** Adélia Prado; Erotismo; Corpo; Poesia.

**ABSTRACT:** This article seeks to analyze the appearances of eroticism in Adélia Prado's poetry, as a form of female liberation through the body. Over time, women's sexuality has been taken as a taboo and symbol of mystery, fluctuating between denial and seduction. In Adélia Prado's visceral writing, we can perceive eroticism in everyday life, with the female lyrical self that sees beauty and sensuality in the routine actions of ordinary people. Along with love and religiosity, Adélia proposes eroticism as something natural in people's lives, especially women. It is a way of liberation and humanization of the poetic self that loves with simplicity, but has desires and exudes sensuality. As a theoretical framework, we will use the texts of Octavio Paz (1994), Michelle Perrot (2004) and David Le Breton (2009); the writings of Georges Bataille (1987), on eroticism, and Affonso Romano de Sant'Anna (2019), on the poetic production of Adélia Prado. The poems that make up the corpus will be taken from the book *Poesia reunida* (2019).

**KEYWORDS:** Adélia Prado; Eroticism; Body; Poetry.

*Se olho atentamente a erva no pedregulho*

<sup>1</sup>Mestra em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana – Brasil. Doutoranda em Letras na Universidade Federal do Ceará – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6202-0574>. E-mail: [kellyanefkcp@gmail.com](mailto:kellyanefkcp@gmail.com).

*uma voz me admoesta: mulher! mulher!  
como se me dissesse: Moisés! Moisés!  
Tenho missão tão grave sobre os ombros  
e quero só vadiar.*

Adélia Prado

## 1. INTRODUÇÃO

A mulher é objeto da poesia desde a Antiguidade grega, sendo alvo de sátiras, fonte de inspiração de beleza, imagens de deusas ou carregadas de culpa nos mitos. Descritas por homens, as mulheres flutuam no interlúdio entre santificadas ou demoníacas, levando os homens ao espaço divino ou condenando-os à eterna purgação. Tais explorações de representação da imagem feminina são reflexo dos contratos sociais que estabelecem a mulher como subalterna em uma hierarquia de gêneros. Assim, as diversas instituições sociais como, família, casamento, igreja e escola, criam narrativas e tabus ao redor do corpo, da beleza e da sexualidade feminina. As roupas, a fala e o comportamento são padronizados e punidos quando divergem das convenções sociais.

Sendo assim, o estudo de poesia produzida por mulheres é uma forma de libertação e reorganização do *status quo*. A mulher escrevendo sobre si mesma é realista e capaz de “carregar bandeiras”.

Nesse cenário, emerge a escrita de Adélia Prado, que apresenta uma imagem da mulher sem grandes artifícios, como ser sexual e capaz de enxergar a beleza nos espaços cotidianos. A transgressão da escrita em sua poética se dá, além da linguagem, através da construção de imagens que mostram o erotismo e o amor como naturais na vida das pessoas.

Em sua produção poética, Adélia Prado encontra temáticas que vão desde o religioso, em obras como *O coração disparado* (1977) e *Terra de Santa*

Cruz (1981), a poemas de cunho erótico e amoroso, como visto já em seu livro de estreia *Bagagem* (1976). Sua escrita muito difere das produções a ela contemporâneas, durante o Modernismo brasileiro, captando a feminilidade em meio a palavras “pouco poéticas”, como no poema “Objeto de amor”, que nos apresenta a seguinte descoberta: “cu é lindo! /Fazei o que puderdes com esta dádiva. /Quanto a mim dou graças /pelo que agora sei /e, mais que perdoo, eu amo” (PRADO, 2019, p. 240). Nesse “objeto de amor”, cercado por tabus e constantemente evitado nos meios literários, a poetisa traz para o fazer poético o confronto lexical entre o vulgar e o vocabulário católico (dádiva, perdão e graça). Assim, O sagrado, o profano, o comum, as súplicas de órfã, a família e o amor se entrecruzam na poética adeliana.

Além do erotismo vivo, podemos perceber em seus poemas o amor em sua vertente bela. Ao lado da religiosidade da mulher temente a Deus e do amor por sua comunidade, sendo essas outras formas de amar, observa-se também o espaço de tranquilidade no envolvimento amoroso. Através da liberdade da linguagem, Adélia explora o ser feminino e o erotismo nele envolto, livrando-se dos padrões sociais preestabelecidos, mas também amando com simplicidade e profundidade, sem cair em pieguices ou repetições. O equilíbrio entre a graça e a gravidade se encontram nessa poesia forte, erótica, sugestiva e corporal.

## 2. MULHER: ENTRE OBJETO E DONA DA VOZ

A representação da mulher na literatura de autoria masculina é sempre o desejo do desejo de seu herói, não a mulher real. Assim, a mãe, a amada e a esposa são modelos ideais a serem seguidos. Petrificada nessas idealizações, a mulher é construída através de equívocos e paradoxos, afinal, segundo Ruth Silviano Brandão (2004), “não se sabe o que diz porque o sujeito da enunciação é um outro”. Por outro lado, em escritos femininos, as mulheres ganham novas aparências, novos caminhos e deixa o lugar de passageira silenciada. Por meio

das vozes femininas, a mulher é construída sem utopias, distanciando-se dos enganos e estereótipos reiterados no tempo.

Pensando na construção da imagem feminina e no que é ser uma mulher, nos deparamos com diversos autores que tentam qualificar ou definir o gênero feminino. Seria uma expressão física ou psicológica? Devemos nos deter na aparência corporal ou no sentimento individual capaz de definir um indivíduo? E ainda, estamos falando de um conceito ou várias abordagens distintas? Susana Bornéo (2011), problematizando alguns termos de definição de gênero, defende o “corpo como situação”, ou seja, o feminino é construído socialmente a partir de uma experiência vivida e, por isso mesmo, a identidade está em constante construção. Segundo a autora:

Retomando, então, nossa explicação provisória do que é uma mulher, podemos modificá-la, ainda que também provisoriamente, dizendo que uma mulher é um ser humano concreto, entendido culturalmente como feminino em certo momento ou lugar, e que precisa negociar sua experiência dentro de construções discursivas que podem ou não comprometer seu completo desenvolvimento como indivíduo (FUNK, 2011, p. 71).

Assim, a definição do que é ser mulher depende do contexto cultural e da negociação de sua experiência feminina, sendo, portanto, uma categoria construída. Além disso, para Le Breton (2009), as qualidades atribuídas ao sexo dependem diretamente das escolhas sociais e culturais, e não de traços biológicos, que fixam ao homem e à mulher um destino natural. O sociólogo defende ainda que as diferenças entre homens e mulheres depende “do sistema de expectativas sociais que lhes atribui preferencialmente papeis aos quais estão sujeitos os sujeitos educativos e os modos de vida” (LE BRETON, 2009, p. 66). Sendo assim, o corpo feminino, não por motivos biológicos ou faculdades inatas, mas por convenções sociais e hierarquias de grupo, está destinado a exercer um papel social subalterno e, por isso, diversas vezes silenciado.

Ao contrário do que se espera, a mulher na poesia de Adélia já não pretende se adequar aos parâmetros sociais ou ser o que esperam que ela seja: “Eu sou feita de palha, /mulher que os gregos desprezariam? /Eu sou de barro e oca. /Eu sou barroca” (PRADO, 2019). Em vez de aceitar os padrões preestabelecidos, o eu lírico feminino adeliiano não se enquadra nas amarras que diminui e inferioriza a mulher. Assim, surge o questionamento: Ser mulher é ser doida ou santa?

#### A SERENATA

Uma noite de lua pálida e gerânios  
 ele viria com boca e mão incríveis  
 tocar flauta no jardim.  
 Estou no começo do meu desespero  
 e só vejo dois caminhos:  
 ou viro doida ou santa.  
 Eu que rejeito e exprobo  
 o que não for natural como sangue e veias  
 descubro que estou chorando todo dia,  
 os cabelos entristecidos  
 a pele assaltada de indecisão.  
 Quando ele vier, porque é certo que vem,  
 de que modo vou chegar ao balcão sem juventude?  
 A lua, os gerânios e ele serão os mesmos  
 — só a mulher entre as coisas envelhece.  
**De que modo vou abrir a janela, se não for doida?**  
**Como a fecharei, se não for santa?**

(PRADO, 2019, p. 63, grifo nosso).

Na poesia de Adélia é ser ambas: doida e santa. Ser mulher é ter em si a castidade e a indecência e esse pensamento toma forma através da linguagem

utilizada pela poetisa e pelas imagens construídas em relação ao corpo e o erotismo nas ações cotidianas. Nas provocações de Michelle Perrot (2007), a partir do perfil histórico das mulheres, especialmente, tratando sobre o corpo feminino e seus cerceamentos, a autora elabora uma série de argumentos sobre as várias violências sofridas pelas mulheres desde a infância, passando pelas esferas religiosa, familiar e social. Pensando nisso, o controle dos corpos femininos se dá, comumente, através de suas aparências. “A mulher é, antes de tudo, uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. Ou seja, a mulher é feita de aparências” (PERROT, 2007, p. 49).

O estímulo de comportamento que as mulheres recebem é o silêncio, por isso sua imagem deve ser privilegiada. E, não se pode esquecer: “Ninguém tem o direito de ser feia” (idem). Em vez de silenciamento, as mulheres de Adélia falam alto, sabem conversar sobre literatura e não se reduzem à velhice que parece se aproximar. No lugar de aparências, o eu lírico se orgulha do que possui:

## MULHERES

Ainda me restam coisas  
mais potentes que hormônios.  
Tenho um teclado e cito com elegância  
Os Maias, A Civilização Asteca.  
Falo alto, às vezes, para testar a potência,  
afastar as línguas de trapo me avisando da velhice:  
'Como estás bem!'  
Aos trinta anos tinha vergonha de parecer juvenzinha,  
idade hoje em que as mulheres ainda maravilhosas se processam  
ácidas e perfeitas como a legumes no vinagre.  
De qualquer modo, se o mundo acabar  
a culpa é nossa.

(PRADO, 2019, p. 404).

Ressalta-se que, tratando da idade das mulheres, no fim da vida feminina, nos deparamos com a menopausa: “tão secreta quanto a puberdade, marca o final da vida fértil, e, por conseguinte, o término da feminilidade, segundo as concepções do século XIX” (PERROT, 2007, p.48). Sobre isso, é possível refletir, além do poema citado acima: “Falo alto, às vezes, para testar a potência, /afastar as línguas de trapo me avisando da velhice: /‘Como estás bem!’” (PRADO, 2019). O eu lírico, através de sua voz, permanece e é ouvida, sendo a velhice algo que não a limita. Também, no trecho que segue abaixo do poema “*Dolores*”, observa-se a ponderação sobre a passagem do tempo e a persistência da beleza e do erotismo na vida comum. Encarando o cotidiano como espaço de sensualidade e sutilezas, é possível se enxergar como mulher e estar satisfeita com seu lugar no mundo, ainda que o tempo tenha passado:

#### **DOLORES**

Hoje me deu tristeza,  
sofri três tipos de medo  
acrescidos do fato irreversível:  
não sou mais jovem.  
Discuti política, feminismo,  
a pertinência da reforma penal,  
mas ao fim dos assuntos  
tirava do bolso meu caquinho de espelho  
e enchia os olhos de lágrimas:  
não sou mais jovem.  
[...]

Mas não quero. Exijo a sorte comum das mulheres nos tanques,  
das que jamais verão seu nome impresso e no entanto  
sustentam os pilares do mundo, porque mesmo viúvas dignas  
não recusam casamento, antes acham o sexo agradável,  
condição para a normal alegria de amarrar uma tira no cabelo  
e varrer a casa de manhã.  
Uma tal esperança imploro a Deus.

(PRADO, 2019, p. 142).

Neste excerto, podemos relacionar o pensamento de Guacira Lopes Louro (2018, p. 70) que nos diz que, ao longo dos anos, as sociedades buscam estabelecer a divisão entre o masculino e o feminino e, dessa maneira, impor aos corpos determinados lugares e papéis. A sexualidade feminina, por exemplo, é um grande mistério, polarizada entre Avidéz e Frigidez. Enquanto o desejo sexual masculino é estimulado e justifica-se como algo “natural”, para as mulheres é um assunto indevido e a virgindade amplamente valorizada. Ou seja, “o corpo das mulheres é objeto e valor” (PERROT, 2007, p. 80), sendo vigiado e violentado por diversas esferas sociais: família, religião e Estado.

### 3. DOIDA, SANTA OU MULHER DO POVO

Em seus escritos, destaca-se o fato de que Adélia Prado não usa linguagem de empréstimo dos homens, nem se prende a lugares comuns na poesia. Em sua obra, captamos a essência feminina sem subterfúgios, como em alguns de seus conhecidos versos do poema “Licença poética”, que nos diz: “Quando nasci um anjo esbelto, /desses que tocam trombeta, anunciou: /vai carregar bandeira. /Cargo muito pesado pra mulher, /esta espécie ainda envergonhada. /[...]/Mulher é desdobrável. Eu sou” (PRADO, 2019). A escrita adeliana se afasta da maneira masculina de ver o mundo.

A sociedade de uma forma geral, por meio da mídia, das propagandas, do cinema e das músicas, delimita os espaços eróticos do homem e da mulher de forma dicotômica. Assim, segundo Francesco Alberoni (1986), o erotismo masculino é visual e genital, enquanto para a mulher é tátil e sonoro. Essa visão reprime muito a capacidade de relação de ambos os sexos, delimitando o que é permitido ou não nas expressões do erotismo. Pensando nessas construções da sexualidade, o poema abaixo mostra o eu lírico descobrindo sua capacidade de viver o sexo de forma livre, descobrindo que “não somos anjos”, ainda que tardiamente:

### TROTTOIR

Minhas fantasias eróticas, sei agora, eram fantasias de céu.  
Eu pensava que sexo era a noite inteira  
e só de manhãzinha os corpos despediam-se.  
Para mim veio muito tarde  
a revelação de que não somos anjos.

(PRADO, 2019, p. 181).

Nessa questão, destaca-se na obra poética de Adélia Prado o tratamento do erotismo como outra forma de apresentar o feminino. O corpo feminino em suas mais diversas nuances é tomado como belo e erótico. Quase sempre partindo do cotidiano, o erotismo surge despretensioso na poesia de Adélia, levando o leitor a uma revelação desconcertante sobre o desejo pelo olhar da poetisa. No poema “Dádivas”, por exemplo, é possível acompanhar, como uma câmera, situações banais, como as marrecas interagindo com seus filhotes. Entretanto, em meio a essa situação de aparente normalidade, o poema passa a tocar em questões existenciais, utilizando palavras “pouco poéticas”, nos levando a refletir sobre a efemeridade da vida: “De maneira perfeita tudo é bom, /até mulheres boçais amam gerânios, /não se tem certeza de que vamos morrer, /velhas se consentem em suas vulvas, /agradecendo a Deus por seus maridos” (PRADO, 2019). Dessa aparente normalidade surge a necessidade de viver: “Meu corpo me ama e quer reciprocidade” (PRADO, 2019).

Nas palavras de Octavio Paz (1982), a poesia despoja o homem de sua linguagem corriqueira e lhe oferece o retorno à plurissignificação, recriada e transformada. A beleza da escrita de Adélia Prado e, por sua vez, a exaltação do ser feminino erótico se dá na linha tênue entre o ordinário e o sublime. Sua escrita transgressora traz a beleza e a sensualidade da mulher comum, que

limpa sua cozinha, tem marido, filhos e vê em si mesma o erotismo cotidiano: “não recusam casamento, antes acham o sexo agradável” (PRADO, 2019). Nas palavras de Octavio Paz (1982), “o poema é a tentativa de transcender o idioma”, melhor dizendo, a linguagem na poesia é outra, articula-se e levanta-se com outra força, ganhando vida. Assim, toda palavra é matéria de poesia, inclusive as de aparente vulgaridade. Nesse último momento o Modernismo, Adélia traz as linhas de força que retomam o cotidiano, a oralidade, a cultura popular e a linguagem poética para o centro da vida.

Ainda estabelecendo uma oposição entre as produções masculinas e femininas, também o erotismo na linguagem feminina se dá de maneira distinta do que na poesia de autoria masculina. Segundo Lucia Castello Branco (2004, p.100), isso se dá devido à diferença de educação, comportamento e socialização de homens e mulheres na sociedade. Interessante que, apesar de encarar o fato de ter envelhecido, o eu-lírico em diversos poemas vê na vida e na mulher comum algo belo e admirável, que não precisa de subterfúgios ou enganos para ser bonita em seu próprio corpo.

De acordo com Le Breton (2009, p. 70), o corpo reflete o social e este define o corpo, pois, no corpo encontramos as possibilidades sociais e culturais do indivíduo. Assim, se a sociedade reitera estereótipos de beleza e do não belo e adequamos nossos corpos ao meio social e cultural. Todavia, perde-se muito nesse caminho excludente e que preconiza a beleza da exceção e da artificialidade, excluindo também as idades e vivências dos sujeitos. Para Guacira Lopes Louro (2000, p. 17), os corpos constituem-se na referência que ancora na identidade. Espera-se que o corpo expresse a identidade sem ambiguidade ou inconstância.

Através do seu apreço pelo cotidiano, pela vida comum e dessa aparente simplicidade, os poemas adelianos retratam uma renovação. Segundo Octavio Paz (1982), é a poesia que transforma a linguagem, ou seja, a transformação da

matéria cotidiana em “outra coisa”. Isso é visível nos poemas analisados: a transfiguração do que é simples, que, aos olhos desavisados, passaria despercebido, porém, sob o olhar da poetisa, ganha luzes e emerge por meio da linguagem. Para Paz (1982), o poeta se destoa dos demais, é ele o “pão dos escolhidos”, por isso, a beleza do dia a dia é tirada da escuridão e trazida à luz. Acerca desse aspecto na poética de Adélia Prado, Cristian Pagoto (2008) nos diz que a poetisa

Vê poesia no supermercado e na lista de compras, nas goiabeiras e no perfume das bananeiras, na flor miudinha e nos alvos linhos. Essa descrição biográfica poderia representar um paradoxo com seus textos eróticos pouco comuns na tradição literária. Na verdade, insere-se como um paradoxo, pois se há poemas que falam da Virgem Maria, há, por outro lado, poemas que mostram a mulher fornida em sua cama (PAGOTO, 2008, s/p).

Adélia se definia como “mulher do povo”, mãe de cinco filhos, que faz a própria comida, que bate o osso no prato para chamar o cachorro e atira os restos, que tem o caderno de poesia ao lado do fogão. Em sua poesia vemos o comum que nos agarra e nos surpreende com uma verdade revelada, uma epifania desnorteante. Segundo Romano de Sant’Anna (2019, p.486), “o primeiro mérito de seus versos é pular por cima dessa poesia cerebral e enjoada que se fez no Brasil nos últimos vinte anos, que recria a vida do interior mineiro através de uma dicção inovadoramente feminina”. Em meio à simplicidade, se encontra a experiência feminina de Adélia. Cabem em sua paisagem ambiental as comadres, as santas Missões, o angu, as formigas e as pessoas descascando laranja na sombra das árvores. No poema abaixo, podemos observar a normalidade primordial que suscita mais uma vez o erotismo:

#### DIA

As galinhas com susto abrem o bico

e param daquele jeito imóvel  
— ia dizer imoral —,  
as barbelas e as cristas envermelhadas,  
só as artérias palpitando no pescoço.  
Uma mulher espantada com sexo:  
mas gostando muito.

(PRADO, 2019, p. 130).

É nesse espaço de aparências simples que Adélia introduz o erotismo de sua escrita. Romano Sant’Anna (2019) defende que a poeta descobre a mulher concreta dentro de si. Há uma tensão sexual na poesia de Adélia, algo implícito, mas que percorre os seus versos e chega ao leitor como um espaço erótico e vital. Parte dessas sensações se devem às descrições cheias de sentidos e voluptuosidade com que trata do corpo masculino e feminino. “Trata-se de ir descobrindo, mais que isto, desvelando o sexo das trapaças cotidianas e recolher a todo instante a vida que recalamos” (SANT’ANNA, 2019, p. 488). Podemos perceber esses traços nos seguintes versos do poema “Bairro”:

### **BAIRRO**

O rapaz acabou de almoçar  
e palita os dentes na coberta.  
O passarinho recisca e joga no cabelo do moço  
excremento e casca de alpiste.  
Eu acho feio palitar os dentes,  
o rapaz só tem escola primária  
e fala errado que arranha.  
Mas tem um quadril de homem tão sedutor  
que eu fico amando ele perdidamente.  
Rapaz desses  
gosta muito de comer ligeiro:  
bife com arroz, rodela de tomate

e ir no cinema  
 com aquela cara de invencível fraqueza  
 para os pecados capitais.  
 Me põe tão íntima, simples,  
 tão à flor da pele o amor,  
 o samba-canção,  
 o fato de que vamos morrer  
 e como é bom a geladeira,  
 o crucifixo que mamãe lhe deu,  
 o cordão de ouro sobre o frágil peito  
 que.  
 Ele esgravata os dentes com o palito,  
 esgravata é meu coração de cadela.

(PRADO, 2019, p. 130).

Neste poema, destaca-se a capacidade do eu lírico em captar a sensualidade e a beleza de um homem comum, um homem que palita os dentes, “só tem a escola primária e fala errado que arranha”. É este sujeito, preso em sua vida banal, que a faz ficar à flor da pele e pensar em intimidades cotidianas. Em uma visão romântica e um tanto idealizada, Octavio Paz (1994) defende que amor é escolha, enquanto erotismo é aceitação. Amor, para o autor, seria a atração por um corpo, mas também por uma alma, o desejo pelo outro inteiro. O eu lírico de Adélia Prado mistura esses conceitos quando relaciona o corpo como motivação do amor: “Mas tem um quadril de homem tão sedutor /que eu fico amando ele perdidamente”. O que vemos não é o amor da maneira definida por Octavio Paz, mas um erotismo tão corporal que, nos últimos dois versos, torna-se quase obsceno: “Ele esgravata os dentes com o palito, /esgravata é meu coração de cadela.”. Essa mulher já é mais a “espécie ainda envergonhada”, de “Licença Poética”, é uma mulher fêmea, que não ama a alma, mas o corpo daquele que lhe desperta desejos. Essa carga erótica também é percebida no seguinte poema:

## A MAÇÃ NO ESCURO

[...]

Meu sexo, de modo doce,  
turgindo-se em sapiência,  
pleno de si, mas com fome, em forte poder contendo-se,  
iluminando sem chama a minha bacia andrógina.  
Eu era muito pequena,  
uma menina-crisálida.  
Até hoje sei quem me pensa  
com pensamento de homem:  
a parte que em mim não pensa e vai da cintura aos pés  
reage em vagas excêntricas,  
vagas de doce quentura  
de um vulcão que fosse ameno,  
me põe inocente e ofertada,  
madura pra olfato e dentes,  
em carne de amor, a fruta.

(PRADO, 2019, p. 133).

Nessa obra sugestiva e não explícita, percebe-se uma atmosfera sexual sem, no entanto, nos dar conclusão de ato, afinal, a beleza da poesia reside na imaginação e não explicação do mundo: “reage em vagas excêntricas, /vagas de doce quentura /de um vulcão que fosse ameno”. Percebe-se também a presença do erótico feminino com coragem e força poética, através de temas universais que se escondem no habitual. O eu lírico feminino em “carne de amor” está atenta e aberta para o encantamento amoroso, reconhecendo sem pudor quem também deseja como mulher.

Citando mais uma vez Octavio Paz (1982), “o poeta põe em liberdade sua matéria”: a linguagem. Por meio da poesia, Adélia extravasa o erotismo feminino

capaz de tocar leitores de qualquer tempo ou lugar. A capacidade de erotizar o discurso, ou de escrever com o corpo, como num ato de entrega total, também já foi aventada como característica da escrita feminina (BRANCO, p. 103). Em sua poesia, vemos a família, Deus, sua casa, sua comunidade, seu corpo e todas as relações eróticas estabelecidas, conforme Cristian Pagoto (2008, s/p) sugere: “A mulher não está cometendo pecado durante o ato sexual, mas está louvando a criação divina, louvando a Deus e instituindo uma dimensão sagrada ao ato erótico [...]. Por isso, diz que “erótico é a alma”.

#### 4. A FACE BELA DO AMOR

Seguindo a perspectiva do erotismo, Bataille (1987, p. 72) nos diz que este “deixa entrever o avesso de uma fachada cuja aparência correta nunca deve ser desmentida: no avesso revelam-se sentimentos, partes do corpo e maneiras de ser de que temos habitualmente vergonha”. No espaço do casamento, o erotismo torna-se sensível. Também o amor é construído diariamente na intimidade. Tomaremos aqui a ideia de amor como algo que flui, que é dinâmico, com movimento, que nos leva ao outro, nos fazendo sair de nós mesmos, e, além disso, tem como ponto primordial a reciprocidade.

Nessa perspectiva, as figuras familiares na poesia de Adélia Prado são também expressões desse amor nas sutilezas diárias, como no poema **Ensinamento**, no qual aparece a figura da mãe preparando pão e café para seu pai que trabalhava até tarde. O amor não precisa ser gritado ou declamado aos quatro ventos, pois as ações rotineiras dizem muito mais: “Não me falou em amor. /Essa palavra de luxo” (PRADO, 2019, p. 87). O ato de cuidar e querer estar junto carrega um simbolismo profundo, pois aqui Adélia defende que “A coisa mais fina do mundo é o sentimento” (idem).

Na mesma linha dos ensinamentos familiares sobre o amor, Adélia aponta para a beleza do cotidiano, conforme sugere o poema **Casamento**, no

qual memória e atualidade se entrelaçam no ambiente da cozinha, onde a cena comum de limpar os peixes é carregada de sentimento e delicadeza conjugal. Diferindo do que a maioria das mulheres falam, o eu lírico cria sua própria versão moderna de vida a dois. Em vez de criar um espaço de hierarquia e divisão do trabalho, destaca-se o prazer na companhia do outro, de ouvir suas histórias e compartilhar a intimidade a dois. Segue o poema:

### **CASAMENTO**

Há mulheres que dizem:

Meu marido, se quiser pescar, pesque,  
mas que limpe os peixes.

Eu não. A qualquer hora da noite me levanto,  
ajudo a escamar, abrir, retalhar e salgar.

**É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha,  
de vez em quando os cotovelos se esbarram**  
ele fala coisas como ‘este foi difícil’,  
‘prateou no ar dando rabanadas’  
e faz o gesto com a mão.

O silêncio de quando nos vimos a primeira vez  
atravessa a cozinha como um rio profundo.

Por fim, os peixes na travessa,  
vamos dormir.

Coisas prateadas espocam:

**somos noivo e noiva.**

(PRADO, 2019, p. 188, grifo nosso).

A memória resgata o sentimento primordial: “somos noivo e noiva”. O toque accidental dos cotovelos cria uma descarga erótica no ambiente que é aprofundada pela conversa íntima do casal em um espaço da casa de grande afetividade. Aqui, o casamento ganha uma roupagem diferente daquela propagada pelo senso comum: rotina, distanciamento ou silêncios. Em vez

disso, percebe-se o prazer de estar a sós e se encontrarem de novo com o mesmo ânimo de noivos, condensando tempo e espaço nas lembranças compartilhadas.

A memória e o casamento são retomados também em outros poemas, nos quais podemos perceber o amor como construção diária, conforme definido por Badiou e Truong (2013), enquanto uma nova experiência de verdade, na qual os sujeitos buscam formas de permanecer juntos e redescobrir as reciprocidades. Nessa perspectiva, Adélia propõe um amor feinho, que em suma, nada tem feio: “Eu quero amor feinho. /Amor feinho não olha um pro outro. /Uma vez encontrado é igual fé, /não teologa mais” (PRADO, 2019). Nesse amor sem grandes idealizações, não há enganos ou ilusões, nem é preciso racionalizá-lo, pois está posta a construção do que se pensa ser o objeto de amor. É a construção diária que faz com que o sentimento perdure e se edifique.

Apesar de “feinho”, esse amor também reflete um forte desejo sexual vivo: “Duro de forte o amor feinho é magro, doido por sexo /e filhos tem os quantos haja. /Tudo que não fala, faz./[...]/Amor feinho é bom porque não fica velho. /Cuida do essencial” (PRADO, 2019). Segundo Octavio Paz (1994), o amor não é belo, mas busca a beleza, acrescento nesse pensamento que o amor nos torna belos, eróticos e vivos. Ou seja, o sentimento amoroso está nos olhos de quem ama e daquele que é amado, afinal, só é possível entender como amor aquilo que é recíproco e que se dá em via de mão dupla. O amor que Adélia descreve é sua face bela, aquele que traz calma, tranquilidade e lugar de paz dentro do outro. Os amantes “feinhos” são amantes e amados ao mesmo tempo.

Vale ressaltar que o amor belo e o erotismo não aparecem na obra adeliana de forma dicotômica, mas sim complementar. Segundo Badiou (2013), o ato sexual é uma das formas de provar o amor materialmente, estando presente na relação amorosa, afinal, quem ama alguém também deseja estar junto e consumir esse sentimento. Assim, na poética de Adélia Prado, percebe-se a fusão do sentimento “puro” e do desejo carnal de concretizar esse amor:

## UM JEITO

Meu amor é assim, sem nenhum pudor:  
Quando aperta eu grito da janela  
— ouve quem estiver passando —  
ô fulano, vem depressa.  
Tem urgência, medo de encanto quebrado,  
é duro como osso duro.  
Ideal eu tenho de amar como quem diz coisas:  
quero é dormir com você, alisar seu cabelo,  
espremer de suas costas as montanhas pequeninhas  
de matéria branca. Por hora dou é grito e susto.  
Pouca gente gosta

(PRADO, 2019, p. 68).

Percebe-se no eu lírico o ideal de amar nas coisas simples como dormir juntos e alisar os cabelos do ser amado. Porém, esse amor é também urgência corporal e, tomando um caráter sexual, “é duro como osso”. O erotismo não é, portanto, desvinculado do amor, pelo contrário, é isso que faz com que seja um amor sem nenhum pudor. Segundo Bataille (1987, p.20), “o erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão. O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão”. Encaramos nosso objeto de desejo, não apenas por sua aparência externa, mas também por seu interior ou por aquilo que projetamos ser o seu interior.

Por último, destaca-se nessa perspectiva bela do amor, o poema “Para o zé”, publicado a primeira vez no livro *Bagagem* (1976). Nesse longo poema, podemos perceber a sutileza do sentimento amoroso, a convivência conjugal e o cotidiano que se entrelaçam na poética intensa de Adélia Prado. Na linguagem utilizada, os temas e as imagens construídas demonstram, além da beleza, a liberdade almejada em uma relação amorosa, onde as individualidades são respeitadas, sendo possível amar o outro em sua integridade. Partindo de imagens cotidianas, o eu lírico vê o amor nas entrelinhas da rotina: “Eu te amo,

homem, hoje como /toda vida quis e não sabia, /eu que já amava de extremoso amor /o peixe, a mala velha, o papel de seda e os riscos /de bordado, onde tem /o desenho cômico de um peixe” (PRADO, 2019). Através da sucessão de imagens banais, percebe-se a construção rotineira do amor; no casamento, na vida a dois e na beleza de enxergar o outro na intimidade.

Esse amor genuíno dedica ao objeto de amor encantamento por todo seu ser: “Eu te amo, homem, amo /o teu coração, o que é, a carne de que é feito, /amo sua matéria, fauna e flora, /seu poder de perecer, as aparas de tuas unhas /perdidas nas casas que habitamos, os fios / de tua barba” (PRADO, 2019). Para Ortega y Gasset (2019), o amor é constituído pelo encantamento, enquanto fascínio pelo outro, e pela entrega, como vontade de sair de si e entregar-se ao ser amado. É esse amor de reciprocidade e entrega que o eu lírico apresenta, amando o seu objeto de amor nas minúcias e situações corriqueiras. O eu lírico declara seu amor a seu “particular homem universal”, único e individual, capaz de desnudar-se e ser inteiro, assim como o amor espera dos amantes.

## 5. CONCLUSÃO

A mulher como objeto de arte em produções masculinas é idealizada ou estereotipada, sempre distante da realidade. As diversas construções sociais relacionadas à sexualidade masculina ou feminina são reiteradas e perpetuadas por autores masculinos. Buscando se distanciar dessas construções pré-formuladas, surge a poética de Adélia Prado, transgredindo dessas convenções ao propor o erotismo como algo natural na vivência feminina.

Além do erotismo, na escrita de Adélia está presente a face bela do amor, com as sutilezas e delicadezas das relações recíprocas. Também partindo de situações, imagens e cenas cotidianas, o amor em constante construção surge na poesia adeliana com potência. A energia sexual está presente aqui também,

porém não é apenas o desejo que o move, é o encontro de almas metafísico. Observa-se o fascínio pelas minúcias do ser amado, nas situações banais e que deixam na memória aquilo que “imperecível”.

Podemos encarar o tratamento do amor na poesia de Adélia Prado contendo duas faces: Bela e Sublime. Em diversos poemas, ambas são parte do todo, pois o erotismo se instala em todos os espaços e tempos, sendo a energia que coloca tudo em atividade e potencializa os seres. Por sua vez, o amor espiritual é a chama e a entrega do eu lírico, sua capacidade de desejar e admirar o outro em sua completude. A poética de Adélia é a tradução do amor erótico e sentimental, enquanto força vital, aquilo que movimenta os seres, desde o amor devoto a Deus, em suas diversas obras religiosas; passando pela comunidade, com a qual estabelece uma simbiose; até o erótico, consigo mesma e com o outro.

Eis a formação de uma escrita definitivamente feminina, pois é possível perceber a mulher concreta, sem idealizações ou preconceitos, capaz de viver sua sexualidade e assumir o erotismo na vida comum. A linguagem de Adélia sem rodeios, mas nem por isso rasa, retrata a mulher como ela é, sem grandes ideologias. Sua escrita é a alegria de estar viva, sentir-se bonita e erótica. A mulher que envelhece e que tem seus afazeres comuns está no palco, mostrando a sutileza da sensualidade no dia a dia.

Em um tom de conversa, o erotismo das pessoas comuns surge em sua poesia com normalidade, em espaços familiares e habituais. Essa informalidade desconcertante, permeada pela oralidade e eventos memorialísticos, causam no leitor uma maior aproximação. Pensando livremente, Adélia reinventa o cotidiano amoroso, com suas mulheres que permeiam a paisagem ambiental de seus poemas, assim como o sertão mineiro.

Por meio de poemas como “Dia” e “Bairro”, a poetisa coloca no centro do poema a suposta banalidade que revela o erotismo feminino. O homem rude,

com pouca instrução escolar e com erros de português que desperta o desejo íntimo do eu lírico. A poesia surge com ares de confiança, um segredo revelado ao leitor que acaba por conhecer os caminhos tortuosos da alma feminina. Assim, a escrita de Adélia Prado é libertação, dela e das mulheres que se encontram em seus versos, assumindo o erótico e a beleza do corpo feminino livre de padrões.

### REFERÊNCIAS

BADIOU, Alain; TRUONG, Nicolas. *Elogio ao Amor*. Tradução de Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BRANCO, Lúcia Castello. As incuráveis feridas da natureza feminina. In: BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Passageiras da voz alheia. In: BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

CAPPELLARI, Jaqueline Alice. *A percepção do cotidiano na poesia de Adélia Prado*. Dissertação de Mestrado em Literatura. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

CONCEIÇÃO. Douglas Rodrigues da. Religião, literatura e o eu: interfaces do feminino na estética de Adélia Prado. *Mandrágora*, v. 15, n. 15, São Paulo, 2009. p. 35-43.

FUNCK, Susana Bórneo. O que é uma mulher? *Revista Cerrados*, v. 20, n. 31, 3 out. 2011.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Tradução: Sonia M. S. Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2009.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: Ensaio sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2018.

ORTEGA Y GASSET, José. *Estudos sobre o amor*. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1960.

PAGOTO, Cristian. As mulheres de Minas: corpo e erotismo na poesia de Adélia Prado. *Revista Travessias*, v.2, n.2, 2008. Disponível em: <http://e->

[revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3008](http://revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3008). Acesso em: 20 de setembro de 2020.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: Amor e Erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERROT, Michelle. O Corpo. In: PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução: Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PRADO, Adélia. *Poesia Reunida*. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

SANT'ANNA. Affonso Romano de. Adélia: a mulher, o corpo e a poesia. In: PRADO, Adélia. *Poesia Reunida*. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

Recebido em 02/02/2021.

Aceito em 10/06/2021.

# “SOU A QUE VÊ E ESCOLHE”: O SILENCIAMENTO DO EROS EM “ROSA ROSÁLIA”, CONTO DE MARIA HELENA CHEIN

“SOU A QUE VÊ E ESCOLHE”: THE SILENCE OF EROS IN “ROSA ROSÁLIA”, SHORT STORY BY MARIA HELENA CHEIN

Samuel Carlos Melo<sup>1</sup>

Juliano Antunes Cardoso<sup>2</sup>

Franciely Vieira Lima<sup>3</sup>

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo analisar o conto “Rosa Rosália” (1983), de Maria Helena Chein, no intuito de observar, em sua estrutura, os processos de silenciamento do desejo feminino. Para isso, dividiu-se a pesquisa em quatro partes. Na primeira, tem-se algumas notas breves sobre o conto contemporâneo, especialmente em relação à produção literária da década de 1980. A segunda parte destaca a escassez de trabalhos de fôlego sobre a obra da escritora goiana. Na terceira, investiga-se a composição do conto, destacando-se os elementos de sua estrutura. Por fim, na quarta parte, busca-se identificar e compreender os processos de silenciamento do Eros. Para isso, utilizou-se como suporte teórico, dentre outras, as obras de Schøllhammer (2009), Dalcastagné (2012), Chaves (2006) e Moraes (2015).

**PALAVRAS-CHAVE:** Conto contemporâneo; Literatura goiana; Desejo feminino.

**ABSTRACT:** This work aims to analyze the short story “Rosa Rosália” (1983), by Maria Helena Chein, in order to observe, in its structure, the processes of silencing female desire. For this, the research was divided into four parts. In the first, there are some brief notes on the contemporary tale, especially in relation to the literary production of the 1980s. The second

---

<sup>1</sup>Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo – Brasil. Professor da Universidade Estadual de Goiás -Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-0965-0283>. E-mail: [samuel.melo@ueg.br](mailto:samuel.melo@ueg.br).

<sup>2</sup>Mestre em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. – Brasil. Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8608-8095>. E-mail: [juliano.cardoso@bag.ifmt.edu.br](mailto:juliano.cardoso@bag.ifmt.edu.br).

<sup>3</sup>Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Goiás – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2773-9182>. E-mail: [vieiralimafranciely@gmail.com](mailto:vieiralimafranciely@gmail.com).

part highlights the scarcity of breathtaking works on the work of the writer from Goiás. In the third, the composition of the story is investigated, highlighting the elements of its structure. Finally, in the fourth part, we seek to identify and understand the processes of silencing Eros. For this, the works of Schøllhammer (2009), Dalcastagné (2012), Chaves (2006) and Moraes (2015) were used as theoretical support, among others.

**KEYWORDS:** Contemporary tale; Goiás literature; feminine desire.

### 1. O CONTO CONTEMPORÂNEO

“Rosa Rosália”, objeto deste trabalho, foi publicado em 1983. O conto faz parte da obra *Joana e os Três Pecados*, de Maria Helena Chein, que, além de “Rosa Rosália”, é constituída por mais doze contos: “Nos limites do outro”, “Ideias encontradas num desencontro de dois”, “As três mulheres do sabonete Araxá”, “Pasquela”, “Estratégias”, “Do sobreviver”, “Da ressurreição”, “Carnaval, minha glória”, “Verdade plena”, “Possibilidades”, “Desconcertos” e “Joana e os três pecados”, homônimo à obra de Chein.

Inicialmente, faz-se necessário, mesmo que de forma breve, estabelecer alguns pontos sobre a produção literária contemporânea, mais especificamente, a situação do conto na década 1980, período em que, como se sabe, Maria Helena Chein compôs e publicou *Joana e os Três Pecados*. Com isso, acredita-se que será possível estabelecer uma perspectiva inicial que contribuirá para a análise mais vertical de “Rosa Rosália”.

Em *Situações e Formas do Conto Brasileiro Contemporâneo*, obra ainda publicada na década de 1970, Alfredo Bosi já destacava o conto contemporâneo como sendo “ora quase um documento folclórico, ora quase uma crônica da vida cotidiana e urbana, ora quase como um drama” (1974, p. 07). Para ele, o conto produzido até aquele período tenderia

[...] a cumprir-se na visada intensa de uma situação real ou imaginária para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra. Quanto a invenção da temática, o conto tem

exercido ainda e sempre o papel de lugar privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo (BOSI, 1974, p. 08).

Tratavam-se, portanto, de narrativas compostas com as mais diversas situações enfrentadas pelo homem no ambiente da cidade, numa tentativa de captar a singularidade de cada situação e descrevê-las em um formato reduzido do conto, em que “o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação” (BOSI, 1974, p. 9).

Na década de 1980, a prevalência do ambiente urbano ganha novos matizes. Como se sabe, esse foi um período de intensas mudanças na estrutura social brasileira, fruto do início do processo de redemocratização, cujas transformações impactaram a produção literária nacional de forma aguda.

De acordo com Karl Erik Schøllhammer (2009), nesse período, as grandes metrópoles se consolidam como palco para essas narrativas, compostas sempre por grandes doses da realidade social, crimes, miséria humana e violência. Além disso, do ponto de vista mercadológico, com a redemocratização, tornou-se possível o desenvolvimento de uma economia em torno da produção literária, com a integração de editoras e a profissionalização do escritor, acarretando obras que “combinam as qualidades dos *best sellers* com as narrativas épicas clássicas” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 28).

Nesse sentido, Schøllhammer afirma que uma das principais características da produção literária desse período é a hibridez, fruto do “[...] novo diálogo entre a cultura popular e a cultura de massa, ou a mescla entre os gêneros de ficção, como a biografia, a história e o ensaio”. Entretanto, segundo o autor, a principal dimensão híbrida dessas narrativas está na “[...] interação entre a literatura e outros meios de comunicação, principalmente meios visuais, como fotografia, cinema, publicidade, vídeo e a produção da mídia em geral. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 30).

Os efeitos dessas transformações ecoariam nas décadas posteriores, aprofundando-se no século XXI. Como observou Manuel da Costa Pinto, na virada do século, a “[...] ficção brasileira contemporânea está concentrada em solo urbano” (2004, p. 66). Segundo o autor, a pluralidade dos destinos encarnados nos personagens e os diferentes modos de expressão da liberdade individual se constituem como parte de uma construção cultural que “que nasce com a cidade e se materializa em formas literárias que transitam entre os registros memorialístico realista, metafísico, escatológico, fantástico e satírico” (PINTO, 2004, p.67).

Os contos de *Joana e os Três Pecados* são compostos, predominantemente, por protagonistas femininas. Os destinos das mulheres dessas narrativas, como o caso da protagonista de “Rosa Rosália”, giram em torno de tensões sociais relativas à condição feminina, tendo como espaço a cidade. Do ponto de vista do modo de composição das narrativas, é evidente o aspecto híbrido dos textos, utilizando elementos característicos de diversos gêneros, como o jornal, a propaganda e o cinema. Com a análise de “Rosa Rosália”, será possível observar algumas dessas características.

## 2. MARIA HELENA CHEIN E A CRÍTICA

Conforme observou Regina Dalcastagné (2012), as tensões da literatura brasileira contemporânea não ficam restritas ao campo ficcional e influem também na própria produção do texto e seu estabelecimento no “cânon”:

É difícil pensar Literatura brasileira contemporânea sem movimentar um conjunto de problemas, que podem parecer apaziguados, mas que se revelam em toda sua extensão cada vez que algo sai de seu lugar. Isso é porque todo espaço, é um espaço em disputa, seja ele inscrito no mapa social ou constituído em uma narrativa. Daí o estabelecimento de hierarquias, às vezes tão mais violentas, quanto mais discretas que consigam parecer, quem pode passar por essa rua, quem entra neste shopping, quem escreve

literatura, quem deve se contentar em fazer testemunho. A não concordância com as regras implica avançar sobre o campo alheio, o que gera tensão e conflito, quase sempre, muito bem disfarçados. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 13).

Em consonância com o pensamento de Dalcastagné, Reis (1992, p. 12) afirma que “o sujeito intelectual da literatura brasileira foi criado pela elite, estando fortemente abrigado neste local de poder”. Sendo assim, é possível considerar que os autores e autoras cujos nomes não estão vinculados a algum título, a algum cargo de grande importância, ou em meio a um círculo pequeno de privilegiados, dificilmente terão suas produções literárias consideradas canônicas.

Para Reis, a compreensão do conceito de “cânon” passa pelo entendimento de sua relação estrita com o poder, implicando em um princípio de seleção e, evidentemente, exclusão:

[..] obviamente, os que selecionam (e excluem) estão investidos da autoridade para fazê-lo e o farão de acordo com os seus interesses (isto é: de sua classe, de sua cultura, etc). Convém atentar ainda para o fato de que o exercício desta autoridade se faz num determinado espaço institucional (no caso, a Igreja). Nas artes em geral e na literatura, que nos interessa mais de perto, cânon significa um perene e exemplar conjunto de obras – os clássicos, as obras-primas dos grandes mestres -, um patrimônio da humanidade (e, hoje percebemos com mais clareza, esta “humanidade” é muito fechada e restrita) a ser preservado para as futuras gerações, cujo valor é indisputável (REIS, 1992, p. 4).

Ao que parece, esse é o caso da autora de “Rosa Rosália”. Maria Helena Chein é uma escritora goiana, nascida em 29 de janeiro de 1942, na capital do estado. Formada em Pedagogia, pela Universidade Federal de Goiás (UFG), e Letras Vernáculas, pela Universidade Católica de Goiás, foi uma das fundadoras

do Grupo de Novos Escritores de Goiás (GEN)<sup>4</sup>, integrando também a União Brasileira de Escritores (UBE), seção Goiás. Aposentou-se como professora de Português e Literatura do Instituto de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Federal de Goiás. É autora de *Do olhar e do querer* (1974), *Joana e os Três Pecados* (1983), *As moças do sobrado verde* (1986) e *Todos os vôos* (1997).

Embora sua obra tenha sido considerada “brilhante” por parte dos poucos comentadores de sua obra, como é o caso de Rosângela Chaves (2006), que compara a descrição realista de Chein à empregada por Clarice Lispector, a autora não possui grande prestígio para com a crítica, constituindo-se à margem do cânone da literatura brasileira contemporânea que, como se sabe, ainda se mantém centrado na produção do sudeste e pouco afeito à diversidade.

Até onde esta pesquisa alcançou, o estudo de maior fôlego sobre a obra de Maria Helena Chein está na dissertação de mestrado *Ethos e discurso feminino: percurso e presença na contemporaneidade em duas escritoras goianas*, de Regina Maria Gonçalves Neiva, defendida em 2015, no Programa de Pós-Graduação Strito Senso em Letras – Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Nesse trabalho, além da obra de Chein, Neiva analisa a obra de Maria Aparecida Rodrigues, em uma tentativa de abordar criticamente o *ethos* presente no discurso feminino de suas composições.

Como já se disse, “Rosa Rosália”, objeto deste trabalho, foi publicado no livro de contos *Joana e os Três Pecados*, de 1983. A protagonistas de *Joana e os Três Pecados* são retratadas diante de problemas rotineiros da vida, como os encontros e desencontros, amor e solidão, permeados por questões que envolvem a condição social da mulher, como o machismo e a misoginia. De

---

<sup>4</sup> Para uma maior contextualização sobre o Grupo de Novos Escritores de Goiás, veja-se *GEN: um sopro de renovação em Goiás* (2000), de Moema Olival.

acordo com Regina Maria Gonçalves Neiva (2015), diante de uma sociedade falocêntrica, Chein utiliza da religiosidade e arquétipos para “[...] por meio da linguagem refletir sobre o desejo de ilimitação das mulheres na década de oitenta” (NEIVA, 2015, p. 22). Para Olival, o que se tem é a exposição de “[...] riquíssima condição observadora da condição da mulher, principalmente, em todas as complexas situações vivenciais com que ela pode conviver” (1992, p. 80).

### 3. A COMPOSIÇÃO DO CONTO

Em “Rosa Rosália”, tem-se a narração do percurso da protagonista, homônima ao conto, entre o desejo, o flerte e a consumação da relação amorosa com seu dentista, Dr. Teobaldo. A narrativa se inicia com a descrição da beleza de Rosa e a sua preparação para se encontrar com “Teo”. Ao sair do prédio, a protagonista acaba despertando a atenção do síndico e de sua mulher, do ascensorista e do dono da relojoaria, seu Tenório, que a chama de “puta gostosa”. Rosa Rosália se revolta e ameaça contar para a esposa do relojoeiro, a quem se refere como “puta legítima”.

No “encontro” em seu consultório, Teobaldo nota que Rosa não precisava de tratamento, provocando o protesto da protagonista, que jura ter algum problema. Rosa Rosália utiliza-se de suas artimanhas para atrair a atenção de Teobaldo, e desse modo, ainda que não precise de tratamento dentário, ela vai ao consultório de Téó, regularmente. Após marcarem uma radiografia, a narrativa prossegue revelando que Teobaldo é cliente do banco em que Rosa Rosália trabalha e de como ela conseguiu o emprego, com Rosa relatando que foi graças a sua beleza. O conto segue com um fluxo de informações sobre os relacionamentos que ela teve, desde o descobrimento de sua sexualidade na adolescência, com 15 anos, até seus relacionamentos mais recentes, em que defende não ser “uma puta”.

Após isso, a narrativa avança para o dia da nova consulta de Rosa com Teobaldo. Após se preparar, visando continuar com seu plano de seduzir o dentista, a protagonista segue para o consultório, mas, antes, decide consultar uma cartomante, Dinorá. Mesmo alertada por ela a desistir da tentativa de concretizar o seu desejo pelo dentista, Rosa Rosália decide continuar com seu plano de conquista, julgando que sua cartomante estivesse “louca de tanta feitiçaria”. No consultório, Teobaldo, finalmente, retribui o flerte e sugere que eles se encontrem em um hotel, no sábado, cinco horas.

Dinorá envia a filha ao apartamento de Rosa Rosália para, inutilmente, tentar convencer a protagonista para não se encontrar com Teobaldo. No sábado, Rosa acorda feliz e inicia a preparação para o encontro (vai ao cabeleireiro, compra esmalte, lingerie nova). Na hora marcada, eles se encontram e iniciam a consumação do desejo. Porém, quando já estava nua, Rosa é surpreendida por outra mulher que a ataca violentamente. O conto se encerra com o que parece ser o desmaio da protagonista antes aos golpes da “bela mulher surgida dos infernos” (CHEIN, 2006, p. 29).

Do ponto de vista estrutural, destaque-se o narrador do conto. Tem-se um narrador onisciente, cuja posição, em uma espécie de “fluxo de consciência” ou, conforme a tipologia de Norman Friedman (2002), utilizando-se de “onisciência seletiva”, refere-se, por vezes, à protagonista como “você”, sem uma distinção clara entre o discurso direto e indireto. A posição do narrador do conto de Chein lembra os recursos utilizados pelo narrador da novela fantástica *Aura* (1962), de mexicano Carlos Fuentes (1928-2012), em segunda pessoa:

Passou o tempo e você chegou à rua tranquila, onde um homem a esperava. Seu peito mal continha a respiração, você inspirou fundo, fôlego de mil gatos. A porta estava aberta. E o homem surgiu grande, ocupando o espaço branco. [...] Você já estava na cadeira, a boca aberta como a da cabra, ele, o seu homem, com um espelinho, procurando no pré-molar uma cárie [...] (CHEIN, 2006, p.23).

LEES ESE ANUNCIO: UNA OFERTA DE ESA NATURALEZA no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie mas. Distraído, dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de te que has estado bebiendo en este cafetín sucio y barato. tu releerás. Se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa. Conocimiento perfecto, coloquial. Capaz de desempeñar labores de secretario (FUENTES, 2001, p.4).

Quanto aos personagens, é possível distinguir dois grupos. No primeiro, estão personagens não nomeados: o relojero que assedia Rosa Rosália; o ajudante do relojero; a filha da cartomante Dinorá; e, por fim, a mulher furiosa. No segundo grupo, estão os personagens nomeados: o dentista Dr. Teobaldo; a cartomante Dinorá; e Rosa Rosália, protagonista. Ao se analisar esse primeiro grupo, pode-se observar que há a predominância de personagens planos, caracterizados com pouca variedade de atributos, tratando-se de “tipos”.

De acordo com Candida Vilares Gancho (1991, p. 16), os personagens “tipo” são reconhecidos “[...] por características típicas, invariáveis, quer sejam elas morais, sociais, econômicas ou de qualquer outra ordem. Tipo seria o jornalista, o estudante, a dona-de-casa, a solteirona etc”. Considerando isso, compreende-se que, exceto Rosa Rosália, os personagens do segundo grupo, embora nomeados, também acabam apresentando pouca complexidade. Dinorá, embora misteriosa, é a representação de um tipo místico, sem aprofundamento psicológico. Teobaldo, “o dentista”, tem suas características limitadas enquanto objeto desejo da protagonista. Apenas Rosa Rosália, portanto, é dotada de complexidade de atributos, como uma mulher muito bela e que, consciente disso, não mede esforços realizar seus desejos, em busca de prazer.

A composição dos personagens do conto de Maria Helena Chein se assemelha ao modo como Luiz Vilela constrói os seus no conto “A cabeça” (2002). Na obra de Vilela, todos os personagens são “tipos” que, diante da cabeça de uma mulher, discorrem sobre os motivos de sua morte, externando seus preconceitos diante de um possível feminicídio. Ironicamente, a cabeça é o único personagem que recebe um nome na narrativa, Zueleide, em um processo que, por contraste, acaba desumanizando os vivos e dotando de complexidade aquele personagem sem vida. Em Chein, Rosa Rosália está viva, mas é rodeada de tipos que julgam e condenam seu modo de vida.

Quanto ao tempo da narrativa, embora seja possível identificar uma cronologia, a já mencionada posição peculiar do narrador, em “segunda pessoa”, misturando discurso direto e indireto, aponta para uma espécie de “fluxo de consciência”, com flashes da infância de Rosa, como se vê nesse trecho:

Aos cinco anos, seu vizinho de cinco anos pediu que você tirasse a calcinha. Tirou. Ele tirou o short. Você sentiu vontade de se agachar. Ele mijou ali mesmo, borrifando seus pés de líquido e terra. A goiabeira tremeu suas folhas e um vento novo chegou. Seu corpo, Rosa Rosália, se agitou antes mesmo de ouvir o berro. A cabra nasceu. E você saiu numa carreira doida (CHEIN, 2006, p. 25).

A técnica empregada pela autora acaba criando um efeito semelhante ao que se vê no cinema, aproximando o espectador/leitor ao personagem (“você”), diluindo a distância entre narrador, personagem e leitor. Aliás, no já mencionado “A cabeça”, Luiz Vilela também reduz essa distância, mas com o emprego massivo de diálogos. Como se viu no primeiro capítulo, uma das marcas do caráter híbrido da Literatura contemporânea é influência das técnicas desenvolvidas pelo cinema.

#### 4. “SOU A QUE VÊ E ESCOLHE”: O SILENCIAMENTO DO EROS

Antes de se iniciar a análise do silenciamento do Eros em “Rosa Rosália”, é necessário estabelecer os seus limites. Como observou Antonio Candido (2006, p. 177), “a função histórica ou social de uma obra depende de sua estrutura literária. E que esta repousa sobre a organização formal de certas representações mentais, condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita”. Nesse sentido, a abordagem que este trabalho propõe está restrita à observação dos processos internos de silenciamento do desejo no conto de Maria Helena Chein. Evidentemente, a disposição desses processos no plano textual pode significar a internalização de fatores externos, cuja análise demandaria métodos distintos e bibliografia específica. É este, porém, o limite desta proposta: o externo “[...] não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 2006, p.14, grifos do autor).

De acordo com Brandão (1987, p. 209), Eros deriva da palavra grega *érasthai*, significando “desejo dos sentidos” ou “desejar ardentemente”. Enquanto figura mitológica, o autor relata que Eros acaba representando o sentimento de inquietação na busca do objeto de desejo.

[...] Eros tem caracteres bem definidos e significativos: sempre em busca de seu objeto, como Pobreza e "carência", sabe, todavia, arquitetar um plano, como Expediente, para atingir o objetivo, "a plenitude". Assim, longe de ser um deus todo-poderoso, Eros é uma força, uma *Mw*» (enérgueia), uma "energia", perpetuamente insatisfeito e inquieto: uma carência sempre em busca de uma plenitude. Um sujeito em busca do objeto (BRANDÃO, 1986, p.187).

Esses significados podem ser observados em “Rosa Rosália”, principalmente na atração da protagonista por Teobaldo, em que a busca pela

concretização de sua vontade acaba resultando em silenciamento de seu Eros, como se pretende demonstrar.

Como já é possível perceber, no conto de Chein, o núcleo dos eventos da narrativa é a palavra “puta”. Como se viu, logo no início, Rosa Rosália é rotulada como “puta gostosa”, desencadeando uma reação contundente da personagem diante desse assédio e, posteriormente, uma reflexão mais elaborada, em que ela nega ser puta por ser a que “vê e escolhe”.

Como observam Fernanda Surubi Fernandes e Olímpia Maluf-Souza (2014), a menção aos termos “prostituta” e “puta”, imediatamente, coloca em funcionamento, por meio da memória, sentidos que vinculam a imagem da mulher a uma prática não autorizada. Por outro lado, lembram as autoras, o sentido empregado atualmente é fruto um deslizamento metafórico do sentido original, “menina”, sendo puta “uma mulher que simula ser menina, que finge inocência, pureza [...] (2014, p. 65)”.

É o que também analisa Eliane Robert de Moraes (2013). Ao propor um “devaneio etimológico” em torno da prostituta, resgatando os diversos sentidos atribuídos à origem da palavra “puta”, a autora observa que, ao mesmo tempo em que uma das mais frequentes etimologias liga a palavra ao latim *putida* (fedorento), é recorrente encontrar a sua origem relacionada ao latim *putus* (puro, limpo). Assim, Moraes demonstra a existência de uma intrigante variação dos significados:

Tudo ocorre, portanto, como se os devaneios etimológicos em torno da prostituta variassem à exaustão entre os polos da infância pura e da sujeira fétida até o ponto de reunirem essas forças opostas em uma única expressão. Um bom exemplo desse tipo de operação simbólica é contemplado na palavra composta flor-do-lodo, que qualifica a meretriz em certas regiões brasileiras. Para além de uma simples reunião de contrários, o que tais termos propõe é uma espécie de “sujeria pura”, imaculada, não corrompida pelas regras da civilização que impõem a obrigatoriedade social da limpeza, seja ela física ou moral (MORAES, 2013, p. 45).

Nessa esteira, Eliane Robert de Moraes resgata ainda outro sentido em torno de puta: o de uma divindade. Partindo da sugestão apresentada por Hilda Hilst (1930-2004) em *Cascos e carícias* (1998), de que Puta teria sido, na mitologia grega, a deusa da podadura (do verbo *putare*), Moraes observa que sugestão Hilst, embora oriunda de seu humor ferino, encontra ressonância em outros autores e “[...] parece guardar fortes afinidades com a antiga prostituta sagrada, cujos predicados foram exaltados em inúmeros textos mitológicos e sagrados” (MORAES, 2013, p. 46-47).

É o que lembra Ariágida dos Santos Moreira (2007). Segundo a autora, antes da Era Cristã, a prostituta ocupava um espaço sagrado, sendo necessário possuir características físicas e espirituais especiais, como a de ser virgem e dotada de uma beleza exótica. Comparadas a “deusas na terra”, as prostitutas viviam tranquilas e “[...] cercadas de atenção, conforto e muito respeito em suas comunidades” (2007, p. 02). Com a resignificação do papel social da prostituta, a prostituta se distancia de sua posição sagrada, passando a designar um erotismo profano, atrelado a uma posição desrespeitosa, como observa Moraes (2015) sobre as prostitutas parisienses:

[...] uma nova mulher surgia, circulando à vontade entre os redutos reservados e as ruas parisienses, onde ficava exposta às fantasias dos passantes. Ousada, nada nela evocava a pureza de sentimentos guardados em segredo no fundo do coração [...]. A prostituta tornava-se então uma popular personalidade pública, cujos feitos escandalosos alimentavam as crônicas diárias da imprensa. Sua espetacular teatralidade saltava aos olhos e atraía em particular os artistas [...] (MORAES, 2015, p. 07).

No conto de Maria Helena Chein, observou Chaves (2006), “independente, liberada, Rosa Rosália encarna a emancipação do corpo feminino, mulher que reclama pra si o direito ao prazer sexual” (CHAVES, 2006, p. 132). Ao que parece, esse Eros emancipado é representado pela figura da “cabra”, como se pode notar nos seguintes trechos:

Passou um tempo e você chegou à rua tranquila, onde um homem a esperava. Seu peito mal continha a respeiração, você inspirou muito, fôlego de mil gatos. A porta estava aberta. E seu homem surgiu grande, ocupando o espaço branco. A cabra baliu em seu peito, fechando os olhos, tremendo a boca num bizarro béééé (CHEIN, 2006, p. 23).

Essa é a primeira tentativa de seduzir Teobaldo efetuada por Rosa Rosália, em que ela vai ao seu consultório alegando estar com algum problema dentário. Entretanto, o dentista mantém seu profissionalismo, relatando não ter observado nenhum problema nos dentes da protagonista que, frustrada, lamenta: “[...] esperava que acontecesse um milagre, meu São Benedito, olha sua nega aqui na terra, que esse homem é de pedra, gelo moído, iceberg do pólo norte [...]” (CHEIN, 2006, p.23). Observe-se, assim, que a imagem da cabra aparece associada ao desejo e ansiedade de conquistar o dentista.

Em seguida, ao justificar seu interesse por Teobaldo, Rosa Rosália retoma a imagem da cabra, identificando-se diretamente:

Quero-o pra mim, suspirando, correndo para me buscar, alisando meu peito até ficar durinho de arrepios, ele e eu, porque não sou puta, puta é quem vai com quem não quer para receber dinheiro, enchendo-se de esperma de mil homens, você me conhece, escolho meu companheiro, prendo-o com meus dengos e ai Jesus, é o céu e o inferno, cabra solta no campo, num cio violento, levanto a saia e tiro a saia, olho a chuva, sinto o vento, beije, eu sou a cabra.

Após isso, a cabra aparecerá como referência ao desejo e às experiências sexuais da protagonista por mais quatro vezes. Primeiro, ao relatar como conseguiu o emprego no banco: “acendeu uma vela para S. Benedito, a cabra baliu em seu ventre, e se jogou nua em cima do homem nu [...]” (CHEIN, 2006, p. 25). Em seguida, ao lembrar de sua primeira experiência, aos cinco anos de idade: “seu corpo, Rosa Rosália, se agitou antes mesmo que ouvisse o berro. A

cabra nascera. E você saiu numa carreira doida” (CHEIN, 2006, p. 25). Posteriormente, ao retornar ao consultório de Teobaldo e conseguir seduzi-lo: “e se beijaram, se agarraram, a cabra começou a balir [...]” (CHEIN, 2006, p. 27). Por fim, quando Rosa Rosália encontra Teobaldo no hotel para consumir seu desejo: “você vai amar como se fosse a última vez. Como um gigante. Você tem mil cabras, Rosa Rosália” (CHEIN, 2006, p. 29).

Note-se que a referência à cabra como símbolo da emancipação do corpo feminino em busca do prazer sexual, no conto de Maria Helena Chein, assemelha-se com a simbologia do mesmo animal no romance *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado (1912-2001), publicado em 1977. Como se sabe, no romance, Tieta é uma pastora de cabras, cujas aventuras amorosas nas dunas com diversos homens escandalizam a pequena cidade em que vive, resultando em sua expulsão de casa pelo pai. Dentre as várias cenas em que a cabra surge como representação da liberdade sexual de Tieta, destaque-se, para efeito de comparação, a que abre o fragmento da viagem de Tieta para Bahia:

- Fui gulosa, gulosa de homens, quanto mais melhor. Pai tinha muitas cabras, bode inteiro só um, Inácio. Eu era cabra com vários bodes, montada por esse ou por aquele, no chão de pedras, em cima do mato, na beira do rio, na areia da praia. Para mim, prazer de homem, só isso e nada mais: deitar no chão e ser coberta.

Nesse fragmento, a protagonista do romance de Jorge Amado relata para a personagem Leonora Cantarelli vários episódios de sua vida. Como se vê, assim como Rosa Rosália, Tieta também identifica seu desejo sexual com a figura da cabra, invertendo a lógica do “macho reprodutor” que domina várias “fêmeas”. Assim como a protagonista do conto de Chein, Tieta é a “que vê e escolhe”, a que não se sujeita à tentativa conservadora e machista de silenciamento do Eros feminino. Em ambas, a figura da cabra parece identificar

o Eros a um desejo natural ou, como observou Neiva (2015) sobre o conto de Chein, à “liberdade natural da mulher” (2015, p. 29).

Entretanto, embora, como se viu, a cabra possa simbolizar no conto de Maria Helena Chein a busca pela emancipação do corpo da protagonista em direção ao prazer sexual, é na cena de sua última referência, que encerra a narrativa, que se consuma o processo de silenciamento dessa liberdade:

[...] aos gritos, atira-se sobre você, com os braços armados para frente. Seus gritos são de um demônio. Os seus, Rosa Rosália, são balidos de uma cabra, dolorosos ao enxergar os seios aleijados, sem os mamilos, perdidos no tapete do quarto. Então você teve uma vertigem, ali mesmo (CHEIN, 2006, p. 29).

Observe-se que os balidos de cabra, antes associados ao desejo e ao prazer, tornam-se sons de dor e desespero. Esse o desfecho violento, cuja culpa Rosângela Chaves (2006) atribui ao narcisismo da própria protagonista, indica que Téo seria um homem comprometido. Assim, em processo iniciado pelo rótulo de “puta gostosa”, a decepção dos seios de Rosa Rosália pela “bela mulher surgida dos infernos” concretiza o silenciamento do Eros da protagonista, como uma “prática não autorizada”, na medida em que os seios, além de uma fonte de prazer, são a representação de sua feminilidade e sensualidade.

Destaque-se, ainda, a atuação de Dinorá. Em uma análise comparativa, é possível perceber que sua função no conto de Chein se assemelha com a de outra cartomante bastante conhecida da Literatura Brasileira, a personagem mística de “A cartomante”, conto de Machado de Assis (1839-1908), publicado em 1884. Como se sabe, o conto de Machado trata da relação entre Rita e o melhor amigo de seu marido, Camilo. O romance caminha bem até que Camilo começa a receber cartas anônimas dizendo que todos da província eram conhecedores do seu caso com a esposa do amigo. Amedrontado, o rapaz

resolve afastar-se da casa do amigo e de Rita, o que motivou a jovem a procurar ajuda com uma cartomante.

Em meio às cartas anônimas, Camilo recebe um bilhete sem mais explicações de Vilela, intimando-o a ir até sua casa. É neste momento que o homem, antes cético dos poderes da cartomante mencionada por Rita, envolvido pelo medo do que o esperava na casa do amigo, já a caminho do lugar, resolve consultá-la para tentar saber o que lhe esperava. A cartomante garante a ele que tudo ficaria bem e que nada aconteceria aos amantes. Aliviado, Camilo retoma o caminho confiante, indo ao encontro do amigo. Porém, ao chegar, encontra sua amada já morta sobre o sofá e o seu amigo Vilela atordoado, com uma arma a mão, pronto para matá-lo.

Influenciado pelas teorias positivistas e evolucionistas que, como observa Alfredo Bosi (1999, p. 163), foram as “teses esposadas pela inteligência nacional” no final do século XIX, o conto de Machado de Assis critica o misticismo em favor dos fatos, da realidade, assim como questiona a idealização do amor, presente em parte da produção literária romântica.

Em “Rosa Rosália”, por mais que o desfecho também seja trágico, tem-se uma inversão simétrica. Veja-se que, assim como em “A cartomante”, em que Camilo busca a ajuda da vidente para se sentir seguro em ir até a casa de Rita e Vilela, Rosa Rosália realiza o mesmo processo, buscando ajuda da cartomante Dinorá para saber se seria bem sucedida em seu encontro. Porém, diferentemente de Camilo, Rosa não obtém a resposta desejada, e decide não seguir o conselho da cartomante: “E você saiu, falando que ela é que estava louca de tanta feitiçaria como podia uma pessoa não enxergar nada mais que velas, incensos e baralhos?” (CHEIN, 2006, p. 27).

Note-se que nas duas narrativas o desfecho trágico dos personagens, embora precedidos por atitudes díspares para com as orientações de uma cartomante, dá-se em decorrência do anseio de ambos em terem suas vontades

realizadas. Camilo ignora os fatos e aceita o reforço positivo da cartomante pelo desejo de manter seu relacionamento com Rita. Rosa Rosália, por sua vez, desqualifica os “poderes místicos” de Dinorá e ignora seus alertas (inclusive os apelos levados pela filha da cartomante em sua casa) para, finalmente, consumir seu desejo por Teobaldo. Ao que parece, portanto, por meio do recurso de inversão simétrica, o conto de Chein estabelece um diálogo com a obra de Machado de Assis, também punindo a protagonista como consequência de seu Eros.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observe-se que esse desfecho violento, com o silenciamento do desejo da protagonista, configura-se como o triunfo dos preconceitos vocalizados pelos tipos que compõem o conto, em uma manutenção da ideia de “puta”, não só como aquela que se vende, mas como a que contraria o regramento social e moral estabelecido. Se não é possível concluir que se trata de uma resolução conservadora, o destino trágico de Rosa Rosália, no mínimo, acaba resultando em uma visão crua da condição das mulheres em relação à emancipação de seus corpos e o livre exercício de seus desejos.

A obra de Maria Helena Chein que, como se viu, recebeu pouca atenção da crítica, apresenta um vasto campo de estudos, dada a sofisticação de sua composição e o olhar singular sobre a condição feminina. Estudos mais aprofundados, que investiguem não só os processos estéticos em seus possíveis diálogos com a tradição literária, mas que também abordem o silenciamento sob o prisma das teorias feministas, poderão dar uma dimensão mais vertical da qualidade de sua produção.

## REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *Situações e Formas do Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

BRANDÃO, J. de S. *Mitologia grega*. v.1. Petrópolis: Vozes, 1986.

BRANDÃO, J. de S. *Mitologia grega*. v.2. Petrópolis: Vozes, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CHAVES, Rosângela. O Universo feminino de Maria Helena Chein. In MARIA HELENA CHEIN. *Joana e os Três Pecados*. Goiânia: ICBC, 2006.

CHEIN, Maria Helena. *Joana e os Três Pecados*. Goiânia: ICBC, 2006.

CORBETT, Nancy Qualls. *A prostituta Sagrada: a face aterna do feminino*. Belo Horizonte: Caligrama, 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Um Território Contestado: Literatura Brasileira Contemporânea e as Novas Vozes Sociais*. São Paulo: Horizonte, 2012.

FERNANDES, Fernanda Surubi; MALUF-SOUZA, Olímpia. De puta às profissionais

do sexo: uma memória da língua. *EntreLetras*, Araguaína-TO. V. 4. N. 2. Ago./dez.,

2013. p. 58-71.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*. São Paulo, CCS-USP, n. 53, março/maio 2002, trad. Fábio Fonseca de Melo p. 166-182.

FUENTES, Carlos. *Aura*. Cidade do México: Biblioteca Era, 2001.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como Analisar Narrativas*. São Paulo: Ática, 1991.

MORAES, Eliane Robert. Francesas Nos Trópicos, a Prostituta Como Tópica Literária. São Paulo: *Revista de Literatura Brasileira*, p. 165-178, 2015.

MORAES, Eliane Robert. Puta, putus, putida: devaneios etimológicos em torno da prostituta. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. no 2013, p. 38-49, 2013.

MOREIRA, Ariágda dos Santos. *O Espaço da Prostituta na Literatura Brasileira do Século XX*. Belo Horizonte: Caligrama, 2007.

NEIVA, Regina Maria Gonçalves. *Ethos e discurso feminino: percurso e presença na contemporaneidade em duas escritoras goianas*. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Strito Senso em Letras – Literatura e Crítica Literária, 2015.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. *Autoria feminina no jogo elocucional narrativo*.

Signótica. v. 4. jan/dez. 1992.

PINTO, Manuel da Costa. *Literatura Brasileira Hoje*. 2º Edição. São Paulo: Publifolha, 2010.

REIS, Roberto. *Cânon*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

VILELA, Luiz. A cabeça. In: VILELA, Luiz. *A cabeça*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 123-132.

Recebido em 27/03/2021.

Aceito em 09/06/2021.

# 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 Júnior<sup>1</sup>

**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.

---

<sup>1</sup>Doutor 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](mailto: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.

# O CANTO LÍTICO HOMOAFETIVO: AVANÇOS, NEGACEIROS E RECUSAS DA LIBIDO GAY

THE HOMOAFECTIVE LYRIC SINGING: ADVANCES, NEGATIVES AND  
REFUSALS OF GAY LIBIDO

Edina Boniatti<sup>1</sup>

Valdeci Batista de Melo Oliveira<sup>2</sup>

Rosely Sobral Gimenez Polvani<sup>3</sup>

**RESUMO:** Consideramos, para a realização deste estudo, os avanços, negaceiros e recusas no que concerne à leitura e aos estudos da lírica erótica homoafetiva, lembrando que as práticas estéticas possuem um papel fundamental para intervir no *modus operandi* e desvelar fenômenos psíquicos e emocionais constituintes de uma politicidade do sensível. Desse modo, neste artigo, a proposta volta-se para a análise-interpretativa do poema *Festim*, de Raimundo de Moraes, tomando, para tanto, como fio condutor, a estilística. Nesse sentido, é importante que a leitura interpretativa busque aporte teórico nos estudos sobre as figuras de estilo dispostas pela expressão lírica da composição poética. Logo, objetivamos desvelar, mediante a imagem poética, repleta de significantes que advêm do Outro, vinculados à libido e ao gozo, uma profundidade ótica que revela percepções, sentires, desejos, ânsias, angústias e clamores daquele que não é regido por padrões sexuais considerados normativos em sociedades de herança patriarcal. É relevante destacar que, em *Festim*, a figuração do corpo revela compreensão do eu e de sua relação com o outro e demonstra a importância da imagem corporal na constituição do sujeito como elemento que mantém um papel essencial como propulsor da percepção da alteridade.

---

<sup>1</sup>Mestra em Letras -Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Brasil. Doutoranda em Letras -Linguagem e Sociedade na Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3681-2951>. E-mail: [edina21boniatti@gmail.com](mailto:edina21boniatti@gmail.com).

<sup>2</sup>Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo – Brasil. Professora Associada na Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Brasil ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-7623-4087>. E-mail: [valzinha.mello@hotmail.com](mailto:valzinha.mello@hotmail.com).

<sup>3</sup> Mestranda em Letras -Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3179-7086>. E-mail: [gimpol2@gmail.com](mailto:gimpol2@gmail.com).

**PALAVRAS-CHAVE:** Lírica homoerótica; corpo; erotismo; inconsciente; imagens.

**ABSTRACT:** We consider, for the accomplishment of this study, the advances, deniers, and refusals concerning the reading and the studies of the homoaffective erotic lyric, remembering that the aesthetic practices have a fundamental role to intervene in the *modus operandi* and to reveal psychic and emotional phenomena that constitute a politics of the sensitive. Thus, in this article, the proposal turns to the interpretative analysis of the poem *Festim*, by Raimundo de Moraes, taking, as such, stylistic as the guiding thread. In this sense, it is important that an interpretive reading seeks the theoretical support in studies on the figures of the style arranged in four levels of the formal structure of the poems: graphic-visual-sound level; a syntactic level; a semantic level and a lexical level, according to what the poetic composition raises. Therefore, we aim to unveil, through the poetic image, full of signifiers that come from the Other, linked to the libido and the delight, an optical depth that reveals perceptions, feelings, desires, cravings, anxieties, and claims of those who are not governed by sexual standards considered normative in patriarchal heritage societies. It is relevant to highlight that, in *Festim*, the figuration of the body reveals an understanding of the self, and its relationship with the other and demonstrates the importance of the body image in the constitution of the subject as an element that maintains an essential role as a propeller of the perception of otherness.

**KEYWORDS:** Homoerotic lyric; body; eroticism; unconscious mind; images.

## 1. INTRODUÇÃO

Fui  
Não me deixei prender. Libertei-me de todo e fui  
em busca de volúpias que em parte eram reais,  
em parte, haviam sido forjadas por meu cérebro;  
fui em busca da noite iluminada.  
E bebi então vinhos fortes, como  
bebem os destemidos no prazer.  
(KAVÁRIS, 2017, p. 97).

O fato de todo discurso ser atravessado por relações de poder e de saber ajuda a compreender por que, no Brasil, pouco se conhece, comenta-se ou se discute sobre a poesia gay. País de cariz escravocrata – cioso nos *modus operandi* de se conservar esse cariz escondido nas mil capas do dizer que naturaliza, desde a miséria até a sexualidade humana, como fenômenos naturais e não constructos socioculturais – tem no racismo, na misoginia e na homofobia

os tabus e preconceitos que contribuem para erigir e manter o arame farpado da desigualdade social, ao ponto de, até mesmo entre os gays, serem poucos os que se sentem à vontade em apontar a preferência por este ou aquele autor capaz de representar o ânimo erótico expresso nos afetos entre dois homens como tema de poesia lírica.

Entre nós, mais que um tema tabu, a poesia homoafetiva gay carrega consigo a maldição de ser filha do que Baudelaire (2006) denominou também de “flores do mal”, nome do livro com o qual teve início a tradição do poeta maldito, pela voz lírica que se atreveu a expressar temas e motivos que não estavam a serviço do “belo, do bom e do verdadeiro” no sentido da moralidade pequeno-burguesa e, portanto, por não lhe ter mais nenhuma serventia, será posta de lado até nas academias. Basta ver o quanto nelas é falto o número de pesquisas em torno da poesia lírica, para não mencionar a escassez de pesquisas sobre a lírica erótica e, dentro dela, a lírica homoerótica. Assim como a lírica transgressora de Baudelaire trouxe os lupanares e outros lugares interditados ao lume do pregão público para a esfera da poesia lírica, e, com esse gesto, Baudelaire renegou a função sublimadora da poesia, o poeta Raimundo de Moraes também renuncia à função sublimadora da linguagem ao abordar como tema de seus versos a esfera mais recôndita da vida privada que é a intimidade do ato sexual restrito à alcova.

Entretanto, essa é uma questão que além de sociocultural é também acadêmica posta à espera de maiores esforços de pesquisadores que se vejam imbuídos dessa empreitada. Segundo Bataille (2014, p. 35), “os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica” e essa foi a mudança que levou a sexualidade humana a sair da esfera biológica e entrar na esfera da cultura. Nela, o desejo erótico torna-se uma poética, que burla as moralidades, mas precisa delas para se sustentar, pois, como afirma Rougemond (2003, p. 381), Eros precisa da interdição e de “recriar obstáculos para poder de novo desejar e para exaltar esse desejo ao nível de uma paixão consciente, intensa,

infinitamente interessante”. As mais diversas formas de expressão desse desejo, embora obnubiladas pelo *establishment*, encontram meios e veículos abertos ou recônditos de povoar imaginários, sejam eles a literatura, a música, o audiovisual, o cinema, a pintura, a dança, quer artísticas ou não, das formas mais elevadas ao mais rebaixado da pornografia. Essas expressões buscam o conhecimento de afetos, pulsões e formas de se viver a sexualidade interdita, apesar ou mesmo por causa dos interditos possibilitam aos estudos da poesia homoerótica. Na vida literária, a contemplação poética, desde a poeta grega Safo, tem sido uma expressão da experiência erótica capaz de desnudar perceptos que fazem uso das condições de possibilidades eróticas das experiências que dão forma ao desejo com vistas a povoar o imaginário humano sobre o exercício da sexualidade, ampliando as formas de satisfação e de se obter prazer derivados desse exercício.

Desde a Antiguidade helênica, os poetas cantam Eros em poemas narrativos cujos enredos mais frequentes figuram cenas de casos amorosos de êxtases perante a sensualidade do corpo amado convidativo, num jogo de enlances, negaceiros e recusas, que expressam verdadeiras batalhas eróticas de corpos desnudos cujas imagens carregaram as energias libidinais de muitos povos e que agregam os recursos retóricos mais eficazes para as formas de sedução de Eros.

A poesia lírica tem sua essência formal na expressão do sentimento que emana do complexo de imagens que formam o poema, plasmado dentro do estilo poético do artista Croce (2001). Nesse sentido, o fio condutor desse estudo é o estilístico, abordado pela perspectiva analítico-interpretativa que visa encontrar na expressão estilística do poema a percepção que o sujeito lírico constrói de si mesmo e da sexualidade homoafetiva. Sendo assim, este trabalho encontra aporte teórico nos estudos estilístico da poética que constrói o poema estudado e da expressão lírica que torna possível a percepção das estratégias utilizadas pelo poeta com vistas a angariar uma cumplicidade para a lírica

homoafetiva, conquistada mediante o uso de delicadas estratégias discursivas e estilísticas, capazes de vencer a hostilidade, a indiferença ou a surpresa do leitor não iniciado na temática. Inclusive, CÂMARA JR (1978) enfatiza que o apelo discursivo pode ser evidenciado, não apenas no conteúdo, mas especialmente nas escolhas estilísticas feitas pelo autor, no caso em tela o poeta lírico.

Assim, o artesão da palavra lírica aqui escolhido para o desvendar dessas escolhas estilísticas e das percepções, sentires, desejos, angústias, entre outros, no tocante à questão em tela, é o poeta pernambucano Raimundo de Moraes, que também é jornalista e publicitário, e um dos editores do *Portal Literário Interpoética*. Poeta capaz de criar heterônimos, Raimundo de Moraes viveu anos estudando em Brighton, no litoral sul da Inglaterra e, de volta ao Brasil fez parte da eclética geração do *Movimento de Escritores Independentes* que agitou as ruas do Recife na década de 1980. Desse poeta lírico, foi escolhido para análise o poema *Festim* (2014), cuja construção imagética se volta para a figuração do corpo: corpo erógeno; corpo que comunica sua libido; corpo em busca do gozo no contato com o corpo do outro (seu igual e diferente); aquele em que ora se espelha e reconhece e ora estabelece uma relação de alteridade; corpo que procura desvendar suas singularidades, seu espaço relacional na trama da cultura, sua construção identitária, seu reconhecimento como corporificação comunicativa estética e erótica.

Portanto, a percepção do corpo, neste estudo, segue a perspectiva de Jaques Lacan, que dialoga com a proposição de Freud de que as reflexões sobre a corporificação não podem seguir prescritivas meramente biológicas, mas sim pulsionais e erógenas. Seguindo a esteira freudiana e extrapolando-a, Lacan nos apresenta um corpo atravessado pelos significantes que advém do pequeno e do grande Outro, habitado pelas pulsões, pelo desejo, pelos ímpetos libidinais, pelo anseio gozoso.

Segundo Cukiert e Prizskulnik (2002), a partir de 1963, ao questionar a gênese do eu, Lacan, a partir de preceitos extraídos da filosofia e das teorias psicanalíticas de Freud, elabora a sua importante noção de “estágio do espelho”. É mediante o reconhecimento da imagem do corpo frente a um espelho que o bebê, a partir dos seis meses de idade, volta a sua observação para a imagem semelhante que lhe é devolvida. E desse desconhecimento relacional com a compleição desse eu/outro inicia-se um processo de alienação do sujeito que será fundamental para a sua constituição.

Trata-se de uma relação pulsional com a imagem do corpo que não se delimita a apenas uma fase da vida da criança, mas que a acompanha no decurso de sua existência, não como mera propriocepção, mas como percepção da alteridade. Logo, é por meio dessa relação libidinal com a imagem corporal que o sujeito se relaciona com o lugar simbólico ocupado pelo Grande Outro e pode voltar a ouvir a sua voz, por vezes, emudecida, esquecida ou perdida nos emaranhados de sua história, de sua mitologia familiar. É o Outro que propicia as descobertas, entre a linguagem e o inconsciente, daquilo que o sujeito não reconhece de si mesmo e lhe chega, muitas vezes metonímica e/ou metaforicamente, por meio das pulsões e repetições, dos atos falhos, dos sintomas, entre outros.

Cukiert e Prizskulnik (2002) enfatizam ainda que Lacan delimita um campo psicanalítico que possibilita pensar o corpo por meio de seus três registros fundamentais: Imaginário, Simbólico e Real. Assim, sob o prisma do Imaginário, temos o impacto do reconhecimento da imagem corporal sobre o sujeito e a forma como essa relação, que se estabelece entre o eu/outro, contribui para a constituição da subjetividade. Sob o enfoque do Simbólico, a discussão se volta para um corpo marcado pela relação com o mundo social (linguagem, fala, discursividade do corpo); enfim, pela cadeia de significantes que se apossa do sujeito desde o ventre materno até os últimos dias de sua vida. Na perspectiva do Real, o corpo tona-se a materialidade por meio da qual

ressona o campo energético psíquico (pulsão erótica) que impulsiona ao gozo. Entretanto, cabe-nos recordar que embora Lacan tenha articulado paulatinamente os três registros em sua teoria – Imaginário (1936-1953); Simbólico (1953-1976); Real e inter-relação entre os três registros (1976-1980) – não há como pensá-los de forma dissociada, mas, ao contrário, devem ser analisados como uma estrutura que ancora toda a constituição do inconsciente psíquico humano.

Isso nos leva a refletir sobre o fato de que no inconsciente psíquico residem as forças e as condições de possibilidade de formação da imagem poética como demonstra Gaston Bachelard (2001) ao explorar a força da imaginação poética. Então, o autor destaca que o poeta vivencia as formas por meio da imaginação criadora ao criar um novo ser de linguagem, liberando a percepção e os afetos para efeitos de sentido antes desconhecidos. Assim, os signos, os significantes e os significados desenham imagens mentais motivadas por vivências prazerosas ou traumáticas, por sonhos, fantasias, ilusões, devaneios e anseios representativos da matéria que se figura como fonte viva de sua imago energética. A poesia é, portanto, um rico manancial de imagens materiais que nos direcionam ao âmago dos desejos do eu lírico e, segundo Bataille, em *O erotismo* (1987), a poesia apresenta-nos o caminho da quebra da solidão descontínua; conduzindo-nos “à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade: a poesia é l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil<sup>4</sup>” (BATAILLE, 2014, p. 18).

## 2. MEU CORPO, SEU CORPO: SINFONIAS DE EROS NO CANTAR LÍRICO HOMOAFETIVO

Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também

Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre,

<sup>4</sup> Fragmento poético do poema *L'Éternité*, de Authur Rimbaud, traduzido por Fernando J. Germano Esteves como “O eterno. É assim o mar sem fim ao sol”.

dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado,  
e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,  
e Eros: o mais belo entre Deuses imortais,  
solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos  
ele doma no peito o espírito e a prudente vontade.  
(HESÍODO, 1995, p. 131).

Eros é um mito de presença fundamental nas reflexões de Hesíodo – um dos mais antigos poetas gregos a cujas obras temos acesso – sobre a teogonia do universo. Na linguagem simbólica grega, assume para si a representatividade sagrada do fulgor cósmico da fecundação e figura metonimicamente o acasalamento entre os seres: “solta-membros, dos Deuses” e “dos homens”; ele é, pois, a paixão avassaladora, a sofreguidão da pulsão erótica, o coração fulgurante do ardor do desejo, a ebulição festiva do inefável e infante. Como dimensão mítica da linguagem, o lindo poema do filósofo, referenciado em epígrafe, inicia-se com o canto das musas filhas de Zeus e *Menmosýne* – como revelador da verdade no registro da memória grega – e com sua dança transcendente para, na sequência, apresentar os quatro deuses primordiais para a configuração do universo no mundo mitológico grego: Caos, Terra, Tártaro e Eros (HESÍODO, 1995).

Não atende aos objetivos deste artigo minuciar a função que cada um desses deuses primordiais assume em Hesíodo, mas é relevante destacar que eles representam o *yin-yang*, figurando a dualidade que há em todos os elementos partícipes do universo. Entretanto, dualidade não é, no poema, o retrato da disparidade excludente; pois, nele, esses elementos díspares também se complementam. Destaquemos o que Torrano (1995) observa sobre o espírito dual contido em Eros e Caos ao estudar a obra *Teogonia* de Hesíodo:

Tal como *Éros* é a força que preside a união amorosa, *Kháos* é a força que preside à separação, ao fender-se dividindo-se em dois. A imagem evocada pelo nome *Éros* é a da união do par de elementos masculino e feminino e a resultante procriação da descendência deste par. A imagem evocada pelo nome *Kháos* é a de um bico (de ave) que se abre, fendendo-se em dois o que era um só. *Éros* é a potência que preside à procriação por união amorosa, *Kháos* é a potência que preside à procriação por cissiparidade (HESÍODO, 1995, p. 35).

Essas reflexões são essenciais para a análise do poema *Festim* (2011), de Raimundo de Moraes. A relação com o deus grego Eros, concebido numa festividade de celebração de aniversário de sua mãe, a deusa do amor Afrodite. Eros nasce encarnando as celebrações à vida e suas forças cósmicas de fecundação feita de enlances entre corpos que se unem no afã de perpetuação da vida (HESÍODO, 1995). Assim, na poesia lírica *Festim* se levantam imagens de comemoração festiva da celebração das energias corporais que se somam nos enlevos da conjunção amorosa. O título do poema remete a personalidade festiva do deus Eros, mas, especialmente, porque a dualidade – união versus cisão – aparece na imagética lírica os primeiros aos últimos versos. Assim, a comunhão evidenciada por meio do encontro erótico é também disposição para o irromper da angústia perturbadora que impõe uma sondável e constante fissura. Vejamos abaixo o poema:

#### FESTIM

- 01 Meu amor
- 02 Tem cheiro de maconha e de quintais
- 03 Uma flor de lis
- 04 desabrocha em sua omoplata escura
- 05 seus dentes catam-me coisas
- 06 e os dedos aprofundam-se retos em mim
- 07 e os dedos aprofundam-se e tocam sinfonias.
- 08 Alimento o desespero desse homem

09 todos os dias lhe dou o futuro que não tenho  
10 cevo os músculos com beijos  
11 escuto humilde suas exigências.  
12 Enquanto que de luz acesa ele me possui  
13 no escuro lembro de histórias antigas  
14 ouço aplausos, rio baixo da tristeza vil.  
15 Meu homem me procura  
16 e beija-me as bochechas  
17 “Santo” digo-me eu  
18 e nas esquinas oro incessante  
19 incessantemente acompanhado  
20 por todos os meus demônios  
(CHAVES; MORAES, 2014, p. 67).

Esse poema pertence à coletânea de poesia homoerótica, intitulada *Poemas Homoeróticos Escolhidos* (CHAVES; MORAES, 2014). Treze dos poemas nela contidos são do poeta pernambucano Paulo Azevedo Chaves, seis poemas inéditos e sete já publicados. A eles acrescentem-se os poemas selecionados por Raimundo de Moraes que já haviam sido publicados em dois livros de sua autoria, *Baba de Moço* (2010) e *Tríade* (2010), ambos lançados em Recife, mas com a assinatura de seu heterônimo Aymmar Rodríguez. Ainda compõem essa obra os poemas do brasileiro Cassiano Nunes e do português António Botto, acrescidos das traduções de poemas de grandes poetas líricos, tais como: Walt Whitman, Abu Nuwas, Federico Garcia-Lorca, Luís Cernuda, Jean Genet, Constantino Cavafy e Paul Verlaine. Sobre a obra, afirma o poeta Paulo Azevedo Chaves.

Procurei seguir à risca o conselho de Keats no dístico final de sua bela *Ode Sobre uma Urna Grega*: “Beleza é verdade, verdade, beleza, – isso é tudo / Que sabeis na terra e tudo que precisais saber”. O que muitos certamente enxergarão como vulgaridade, indecência, obscenidade, para mim nada mais é do que a busca de uma linguagem visceral em consonância com o que pretendo exprimir – a realidade nua e crua

do sexo, que deve prescindir de eufemismos e de termos e construções verbais bem comportados e/ou eruditos para descrevê-la e para exprimi-la” (CHAVES; MORAES, 2014, p. 19).

Em conformidade com esse postulado, a editora *INDEX ebooks* (<http://www.indexebooks.com/livros.html>) é uma editora especializada em ebooks de literatura gay em língua portuguesa a preços *low-cost*. Ela publica novas obras de literatura gay de autores portugueses, brasileiros e de outros países, pois em vernáculo a publicação de livros de literatura gay, pela força dos preconceitos homofóbicos, é incipiente e sofre diversas formas de silenciamentos, assim como a reedição em vernáculo de obras esgotadas que precisam vir a lume outra vez. O nome escolhido para etiquetar a editora faz uma fina referência irônica à Lista de Livros Proibidos da Igreja Católica, o *Index Librorum Prohibitorum*, que mantinha a ferro e fogo uma lista de publicações proibidas, os "livros perniciosos", criada em 1559 no Concílio de Trento (1545-1563).

Ao analisarmos esse poema podemos notar que, compondo já o verso 01, aparece o significante amor, antecedido do pronome possessivo “meu”. Esse pronome demarca a essência individualizada do amor que será descrito. Não se trata do amor no sentido universal, mas da forma como o eu-lírico celebra afetivamente o seu amor por meio dos sentidos; celebração encarnada no corpo do ser amado, descrito em detalhes numa relação alusiva com a festividade presente no título. É importante ressaltar que, de acordo com Santaella (2019, p. 300), a poesia tem o poder de “levar a vocação descritiva ao seu limiar”. Assim, ela demarca que o aspecto mais saliente da modalidade descritiva qualitativa, que é parte intrínseca da elaboração poética, é o estado relacional e analógico sob o qual a linguagem se estrutura.

Logo, no verso 02, o eu lírico utiliza-se de um efeito relacional sinestésico para descrever o amor. Ele cheira a “maconha” e a “quintais”. Como podemos

observar nos conceitos apresentados nas gramáticas, no que toca a função textual do substantivo, inevitavelmente, estas são palavras de muita força designativa na composição dos enunciados, pois performam em nossa mente a construção imediata de uma imagem do objeto para o qual apontam, ativando detalhes contidos em nossa memória, com particularidades individualizadas, sobre esse o mesmo (CUNHA, 1977; LIMA, 1980; BECHARA, 2009; CASTILHO, 2012).

Do ponto de vista morfológico, o poema é composto por 31 substantivos, sendo o substantivo a classe gramatical que representa a substância material encarnada nas correlações imagéticas, mesmo quando o substantivo é abstrato, como no primeiro verso, a expressão metafórica “meu amor” ganha a densidade do pronome possessivo que neutraliza o significado abstrato da palavra amor, dando-lhe a máxima concretude com o qual o amador encarna o amado num corpo físico de homem, cujo cheiro pode ser apreciado pela memória olfativa e simultaneamente visual. Nesse sentido, o cheiro de “maconha” e “quintais”, ao mesmo tempo em que parece conduzir ao primitivo e selvagem que a sensação olfativa do silvestre provoca, desperta a aproximação dionisíaca do êxtase contido nos efeitos orgânicos provocados pelos princípios ativos da cannabis. Princípios ativos que liberam a manifestação de pulsões e permitem que os desejos se revelem.

O estilo que performa o poema é um estilo dominado por uma “materialidade evanescente” do aparecer e refluir dos desejos do amado concentrado na dimensão física das sensações decorrentes do ato sexual contraposta à contemplação do sujeito lírico travestido no papel do amador, ao revelar para além das sensações as percepções inteligíveis que decorrem da dimensão sensível. Assim, no verso 08, os perceptos do amador o conduzem a pensar sobre o fato de que alimenta o “desespero” do amado, dando-lhe “todos os dias” um “futuro” que afirma não ter. Aqui aparece, de forma evidente, a contraposição mundo sensível e inteligível versus mundo material e visível, que

é confirmada com maior força nos versos 12 e 13 quando, no instante presente, o eu lírico é possuído pelo seu homem à “luz acesa” (mundo visível), mas “no escuro” (mundo sensível, que traz à tona não apenas o consciente como também o inconsciente) lembra-se “de histórias antigas”. Esse recordar-se, essa potencialidade do passado a atuar no eu pode fazer remissão ao conceito de transferência psicanalítico que, conforme explicam Laplanche e Pontalis (2001), não deve ser tomado num sentido que simplesmente atualizaria as “relações *efetivamente* vividas”, mas como uma alusão simbólica a experiências que marcaram profundamente a realidade psíquico-emocional do sujeito, de modo que direciona a forma como ele passa a ser afetado, a sua maneira de amar e sentir, as suas dores e sofrimentos emocionais (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001).

Sendo assim, nessa contraposição dos mundos do amador e do amado, podemos ver no primeiro a ciência de seus fantasmas interiores, num processo reflexivo de quem entende que a sua história de vida o conduz à condição de ser afetado amorosa e eroticamente de uma determinada maneira, ou seja, de viver o presente sem se lançar num corredor de anseios repletos de expectativas afetivas futuras; enquanto no segundo o apego físico traria a sensação ingênua de estar restituindo o *objeto a*<sup>5</sup> para sempre perdido. Essa ingenuidade merece destaque por meio da fina ironia presente no substantivo “santo” no verso 17. O amado é “santo” no olhar do eu poético no sentido de inocente, de trazer ainda em si a crença de que pode, por meio do amor erótico, resgatar a perda da

---

<sup>5</sup> As pulsões de sobrevivência e satisfação estão presentes no bebê desde o seu nascimento, de modo que é necessário um “objeto do mundo externo”, encarnado na figura de um adulto, de um semelhante que garanta sua condição de prosseguir a vivência, que lhe traga o prazer da satisfação. Dessa relação ficam registradas, no inconsciente psíquico, “marcas mnêmicas, imagens perceptuais”, que “de forma alucinatória” emergem na busca de resgatar o sentimento de completude perdido. A esse elemento que alucina Freud chamará de “Coisa”, inaugurando o seu “conceito de desejo”. Assim, o que o sujeito “deseja é a ‘Coisa’ que teria o poder” de restituir a plenitude sentida pelo bebê. Lacan chamará a “Coisa” de *objeto a*, mostrando que ele é o responsável pela falta que acompanha o ser humano ao longo de sua existência e atua como elemento fundamental para a sua constituição e como causa fundante de seu desejo (SBARDELOTTO; FERREIRA; PERES; OLIVEIRA, 2016, p. 114).

sensação de completude sentida na relação com o adulto que lhe oferecera os cuidados, o prazer, a satisfação, o carinho e o amor na primeira infância.

Isso remete-nos a uma conexão entre esse sentir do eu amado com o universo erótico apresentado por Georges Bataille (2014). Para esse autor, no “nascimento”, na “morte” e nos “acontecimentos” da vida somos seres distintos um do outro. Assim, “entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade [...]. Tentamos nos comunicar, mas nenhuma comunicação entre nós poderá suprimir uma primeira diferença” (BATAILLE, 2014, p. 11). Essa diferença está na essência da forma como vivenciamos os processos da realidade sociocultural, as apreensões que deles fazemos, as identificações ideológicas, as reações psíquicas e emocionais que causam em nós. “Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida” (BATAILLE, 2014, p. 12).

Desse modo, em Bataille (2014), encontramos no erotismo uma das principais maneiras por meio da qual buscamos resgatar a perda da continuidade. Assim, ele nos apresenta três formas de erotismo que, por vezes, fundem-se nas sensações humanas: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. Os dois primeiros são óbvios, relacionando-se ao amor Eros e Ágape. O erotismo sagrado, por sua vez, seria a forma de buscarmos transcender o mundo físico mediante ao amor, numa espécie de tentativa de fazer dele uma experiência religiosa; uma experiência que representaria “a busca da continuidade do ser perseguida sistematicamente para além do mundo imediato” (BATAILLE, 1987, p. 13). Nessa medida, torna-se possível afirmarmos que o apego ao amor físico do sujeito amado encontra filigranas de transcendência que extrapola, em suas expectativas inconscientes, o mundo físico que, em primeira instância, destaca-se perceptivamente no poema.

Nesse momento analítico, é de suma relevância observarmos que o contraste, a contraposição de elementos, percorre o poema também em outros aspectos. Nos versos 03 e 04, a satisfação prazerosa versus a dor despontam, representadas pela manifestação afetiva lírica quando ocorre a menção à figuração simbólica da “flor de lis” e “sua omoplata escura”. Segundo Mircea Eliade, em *Imagens e símbolos* (2000), o pensamento simbólico não representa um arquétipo de configuração exclusiva ao funcionamento psíquico da criança, do desequilibrado mental ou do poeta. Ao contrário, essa maneira de formular o pensamento

[...] é consubstancial ao ser humano: precede a linguagem e a razão discursiva. O símbolo revela certos aspetos da realidade — os mais profundos — que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos, os mitos, não são criações irresponsáveis da psique; eles respondem a uma necessidade e preenchem uma função: pôr a nu as mais secretas modalidades do ser. (...) Quando um ser historicamente condicionado, por exemplo, um ocidental dos nossos dias, se deixa invadir pela parte não histórica de si próprio (o que lhe acontece com muito mais frequência e muito mais radicalmente do que ele imagina), não é necessariamente para regredir ao estágio animal da humanidade, para tornar a descer às fontes mais profundas da vida orgânica: imensas vezes ele reintegra, pelas imagens e símbolos que põe em marcha, um estágio paradisíaco do homem primordial (ELIADE, 2000, p. 13-14).

Cabe, nesse momento, observar que as flores são a viva figuração da experiência de um retorno ao paradisíaco; não apenas porque compõem o imaginário da natureza em uma de suas mais belas e coloridas composições, mas também porque, como elucida Ferreira (2013), a simbologia das flores remete aos ritmos sinfônicos do cosmos ligados às chamas iluminativas do sol nascente e ao avermelhado descer do sol poente. Desse modo, elas desabrocham e se fecham seguindo essas prescrições do universo e unificando-se a ele. São, pois, a figuração do nascer e do morrer e, conseqüentemente, do prazer e do desprazer, do vivenciar o paraíso e o perder.

De forma específica, a flor de lis fora historicamente utilizada, a partir do século XII, como brasão da monarquia francesa, simbolizando sabedoria, força e poder. Segundo Silva (2011), essa simbologia decorre de seu formato, pois, devido a suas pétalas pontiagudas, assemelha-se a uma espada. E, por sua vez, a espada remete, em forma e simbologia cultural, ao falo. Entretanto, numa concepção religiosa, a flor de lis é ainda associada ao amor eterno e à unificação da divina trindade. No contexto poético, essas simbologias – falo, amor e Deus unificado pela insígnia da representatividade masculina – dão força motriz aos sentimentos líricos que despontam dos versos de *Festim*.

Essa composição alegórica se completa com a palavra “omoplata” presente no verso 04. Trata-se de um termo pertencente aos estudos da anatomia humana de que o poeta se apropria numa intencionalidade extremamente significativa, visto que a omoplata é um osso, em forma triangular, que unificado à clavícula modula a cintura escapular, possibilitando que cada um dos membros superiores possa permanecer unidos ao tronco. Vejamos que, no poema, a imagem de a flor de lis, que desabrocha em sua omoplata escura, figura a união fálica no amor homoafetivo e revela, ao mesmo tempo, por meio do adjetivo, “escura” o sofrimento psicoemocional no entrecho de uma sociedade que ainda carrega insígnias discriminatórias do patriarcalismo. Portanto, o eu lírico vivencia a união fálica e, conseqüentemente, vivencia também o inevitável estigma.

Após essa descrição de qualidade metafórica, o corpo ganha materialidade discursiva no poema. Observemos que o corpo como objeto discursivo vem sendo considerado cada vez mais relevante em diversas epistemes, tais como Análise do Discurso e outras. De fato, tanto a Análise do Discurso quanto a Psicanálise voltaram a sua atenção às vicissitudes representativas e aos interditos que são impostos ao corpo, principalmente no que respeita à esfera da sexualidade. Michel Foucault é um deles e, em *O corpo, as heterotopias*, dedica um belíssimo capítulo à temática. Foucault (2013), ao

falar sobre “o corpo utópico”, faz uma afirmação categórica ao dizer: “meu corpo, *topia* implacável” (FOUCAULT, 2013, p. 1), revelando suas inquietações e perplexidades diante da imagem perspectivada no espelho que é, ao mesmo tempo, presença e ausência, tão perto e tão inalcançável.

Adaptarmo-nos ao corpo e/ou adaptá-lo de acordo com a discursividade que desejamos a ele oferecer é, pois, o nosso claustro. Assim, na sequência argumentativa da tese defendida pelo filósofo, ele argumenta que o corpo é também o lugar do utópico, bem como uma estrutura em que se dilata um espaço que não é apenas exterior, mas também interior, pois nele e por meio dele – da linguagem grafada na sua exterioridade – abrigam-se nossos “fantasmas”, delírios, angústias, paixões, pulsões, desejos, entre outros. Assim, Foucault prossegue, explicando de forma poética:

O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também eu as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos (FOUCAULT, 2013, p. 14).

Torna-se claro, na percepção foucaultiana, que o corpo, ao representar o utópico, revela-se como abrigo da resistência e que está, portanto, profundamente ligado à a vida sociocultural, pois representa, na sua configuração estética, sintomas sociais de assujeitamento, estando proficuamente datado; logo imbricado a um local-tempo. Entretanto, ao exteriorizar as insígnias espaciais e locais do seu presente, o corpo não deixa de se comunicar com a discursividade histórica e cultural do passado coletivo. Ele pode, assim, representar asseveração ou negação dos elementos imaginários e

simbólicos absorvidos desse passado; a sua discursividade pode figurar a colonização ou a descolonização<sup>6</sup> do pensamento e da percepção.

Acerca do corpo, é válido ainda notar que, ao afirmar ser ele o local da espera da realização do gozo, Jacques Lacan, em *Nomes do pai* (2012), recupera Freud e apresenta uma explicação em que o elemento sexual aparece como essencial para a articulação corpo-gozo. O gozo aparece, assim, ligado ao falo e à castração. Regulada pelo Nome-do-Pai, a relação sujeito-corpo organiza-se em torno do significante falo. Desse modo, afirma: a “satisfação imaginária” é um “elemento recortado por toda a experiência evocada pelos biólogos referente aos ciclos instintivos, muito especialmente no registro da sexualidade e da reprodução” (LACAN, 2012, p. 18). Entretanto, em *O seminário, livro 20 – mais, ainda* (1985), Lacan reformula as suas concepções e busca mostrar que, para além da sexualidade, o *objeto a* seria o elemento axial para produzir o efeito de articulação entre o gozo, o corpo e a linguagem. Sob esse prisma, sendo relacionado ao *objeto a*, o gozo conseqüentemente aparece vinculado ao Real, ocupando a esfera do inominável e do impossível, sempre à espreita, mas inacessível. Vejamos o que Christiano Mendes de Lima (2013) observa acerca dessa relação entre o *objeto a* e o gozo:

o objeto a, este resto da operação significante, tem estreita relação com o gozo produzido pela repetição significante. Como pudemos ler, Lacan afirma que na operação significante há perda – de gozo (entropia) – e é o objeto *a* que, na estrutura, representa esta perda e movimenta a repetição em busca da tentativa de recuperação (impossível) desta perda. É desta impossibilidade estrutural de recuperação do gozo, isto é, de se satisfazer com o objeto (o que seria possível se se tratasse de um objeto natural) que surge a dimensão do Desejo ou do sujeito do desejo. Neste ponto da teorização, Lacan considera o objeto *a* como causa do desejo, o que acaba por levá-lo a

---

<sup>6</sup> Segundo Bonnici (2009), a colonização deixa marcas históricas profundas no sujeito colonizado, de tal forma que os vestígios ideológicos do passado despontam em signos do momento presente. Assim, descolonizar o pensamento significa ter crítica percepção dessas marcas e desvencilharmo-nos delas na compreensão analítico-interpretativa do mundo.

pensar que o objeto *a* é também condensador de gozo (LIMA, 2013, p. 192).

Nessas reflexões, que se dão após a década de 1960, Lacan observa ainda que o gozo, o desejo, o amor pertencem à ordem do irremediável, do paradoxal, daquilo que é repleto de falhas e de impasses. Na citação abaixo, utilizando-se do neologismo “amuro”, metaforicamente, exemplifica essas falhas e impasses, visto que esse neologismo nasce da união da palavra amor com o termo muro; termo que possivelmente é utilizado na significação de parede limitadora.

O amuro é o que aparece em signos bizarros no corpo. São esses caracteres sexuais que vem do além, desse local que temos acreditado podermosocular no microscópico sob a forma de gérmen - a respeito do qual farei vocês notarem que não se pode dizer que seja a vida, pois aquilo também porta a morte, a morte do corpo, por repeti-lo. E de lá que vem o *mais* o em-corpo o *A inda*. É, portanto, falso dizer que há separação do soma e do gérmen, pois, por alojar esse gérmen, o corpo leva seus traços. Ha traços no amuro (LACAN, 1985, p. 13).

As discussões acima elencadas, no que concerne ao corpo, à esfera interna e externa, à discursividade, à utopia, à resistência, ao gozo e ao “amuro” cabem perfeitamente no contexto poético de Raimundo de Moraes. Nos versos 05 a 07, de *Festim*, o sujeito lírico expressa o seu sentir ante a forma como o seu corpo recebe o toque do amante. A escolha vocabular aqui é essencial, pois os verbos catar e aprofundar – em “seus dentes catam-me coisas”, “os dedos aprofundam-se retos em mim”, e “os dedos aprofundam e tocam sinfonias” – possuem uma significação que percorre a materialidade física (visível) e os espaços psicoemocionais (não visíveis). O elo com o outro se estabelece por meio desses significantes, lembrando que o signo “dentes” está ligado à devoração antropofágica e “catar” significa esquadrinhar, pesquisar, sondar, não apenas se apossar de algo.

Amplia-se, portanto, a significação lírica ao relembrarmos que os rituais antropofágicos não possuíam, para as tribos que os praticavam, uma relação pautada num valor meramente nutricional, mas, como analisa o pesquisador Adone Agnolin (2002), apresentavam preceitos simbólicos dotados de peculiaridades e de inevitável complexidade quando analisados numa perspectiva histórico-religiosa. Evocação do sobrenatural, as cerimônias ritualísticas canibais figuravam uma dimensão simbólico-sagrada em que os indivíduos, que dela participavam, eram movidos pela crença de que assimilariam a força, a coragem, a sabedoria, os poderes mágicos e/ou guerreiros e todas as demais caracterizações que foram atribuídas à pessoa morta no decurso de sua existência. O verbo “aprofundar”, por sua vez, representa o deixar da superfície e atingir um mergulho que examina minuciosamente. Na sequência do verso 07, a expressão “tocam sinfonias” oferece beleza lírica e permite o alcance ao âmago do eu do sujeito discursivo.

Na sequência, os versos 08 e 09 representam a condição tanto do amador quanto do amado, como materialidade das circunstâncias de que ambos os sujeitos discursivos dispõem. A realidade de ambos se constitui de coisas palpáveis apenas, sendo resumida ao que está ao alcance das mãos: o toque, o sexo, as sensações, os cheiros, luz/sombra, as carícias. De modo que para estes sujeitos não há nada além do momento do agora. Um não pode oferecer ao outro o que ambos não têm. Entre eles, nada mais há, além de o instante e sua efetividade momentânea. E o futuro prometido é a enganação com que o amador alimenta o desespero do amado em busca de ultrapassar a efemeridade do momento, no afã de encontrar o Outro para além da posse sexual. Mas enquanto o amado se desespera no afã de perenidade do momento vivido, o amador sabe que não há futuro.

Ainda assim, paradoxalmente, nos versos 10 e 11, o sujeito poético ceva “os músculos” de seu homem com “beijos” e escuta “humilde suas exigências”. É relevante enfatizar o uso do verbo “cevar” e do adjetivo “humilde”. Tomando

os significados de cevar como alimentar abundantemente e de humilde como prostrar-se ante, temos a complementação do desenho dos paradoxos que representam a configuração desse amor (amuro) para aquele que fala de seus sentires.

Embora os versos 12 e 13 tenham sido citados interpretativamente antes, é importante, nesse momento, olharmos para eles mediante outra focalização. Formulando uma composição antitética, neles encontramos a construção de um quadro de angústia social, pois ao ser possuído à “luz acesa” não há perturbações na alma do sujeito lírico, mas, “no escuro”, o que lhe vêm são as “histórias antigas”. Ora, extrapolando a esfera privada e alcançando à pública, que teor contêm as histórias daqueles que nos antecederam nas sociedades de organização patriarcal quanto à sexualidade e a ocupação dos espaços pelo feminino e pelo masculino? Quantos homens e mulheres anularam os seus desejos sexuais, as suas idiossincrasias pessoais para atenderem às exigências sociais do casamento hetero, da família tradicional, na trama ideológica de configurar uma união sem pejos pecaminosos?

Conforme explicam Azevedo, Esteves e Frohwein (2016), na introdução de uma coletânea inédita de textos em que vários autores analisam a relação erótica entre pessoas do mesmo sexo na literatura grega e latina, o uso do termo “homossexualismo” foi cunhado apenas em 1869, estando ligado à ascensão da burguesia e ao papel do macho como *pater familias*. Assim, o comportamento sexual dos antigos gregos e romanos só pode causar assombro numa sociedade ocidental que, na Inglaterra, por exemplo, condena Oscar Wilde por sodomia. Racionalidade e homogeneidade são os preceitos que movem o Iluminismo. Se o medievalismo impôs meios ortodoxos motivados por supostos ditames divinos, o Iluminismo sancionou os ditames de uma ciência objetiva, única e racional. Assim, “a reclusão passava a ser o castigo privilegiado: as prisões se multiplicavam. Nelas, deviam ser reclusos todos os desviantes, e de suas

profundezas nada saia intacto, como lembrava Oscar Wilde em seu *De profundis*” (FUNARI, 2016, p. 12).

Segundo Bataille (2014), a passagem do animal ao homem impôs uma determinação fundamental. Os homens passam a fabricar seus instrumentos de trabalho e os utilizam para “prover sua subsistência” e, posteriormente, “suas necessidades supérfluas”. Assim, ao mesmo tempo em que os homens começam a se diferenciar dos animais pelo trabalho passam a elaborar restrições na convivência social; “restrições conhecidas como interditos”. É o trabalho que cria as reações determinantes da atitude humana frente à morte e que regulamenta e limita os comportamentos sexuais, entre outros (BATAILLE, 2014). Logo, o interdito e o rompimento serão molas propulsoras de imposições excludentes, discriminatórias e de condenação da diferença.

Na poesia em análise o interdito está implícito na angustia que desponta da composição lírica. Assim, a figuração antagônica segue-se até o desenlace dos versos líricos, composta pelas palavras “aplausos” e “rio” contrapostos à “tristeza vil”; “santo” e “oro” opondo-se a “demônios”. Voltemos a Foucault, nesse momento, e recordemos dos fantasmas encerrados no corpo. Logo, a história discursiva presente na materialidade da carne reflete inevitáveis conflitos e paradoxos; de modo que nos “estigmatizados”, o “corpo torna-se inferno [...] sofrimento, resgate e salvação, ensanguentado paraíso” (FOUCAULT, 2013, p. 14).

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos observar, o poema de Moraes, trazendo à baila imagens do consciente e do inconsciente, desenha traços representativos do encontro e do desencontro conflitivo, do desejo e da repressão, do gozo e do tormento; desenha, enfim, um eu em constante luta para desviar-se da apreensão dos

significantes repressivos e punitivos advindos do Imaginário e do Simbólico representativos do Outro.

Vejamos que a descolonização da mente, como enfatiza Thomas Bonnici, é um processo “complexo e contínuo”, de modo que nos discursos, nas formas denotativas ou metafóricas e metonímicas da linguagem despontam “resquícios poderosos, sempre latentes, das forças culturais e institucionais que sustentaram o poder colonial” (BONNICI, 2009, p. 279). Althusser (1970) utiliza da metáfora do concerto e da partitura para com ela exemplificar que uma única e consonante ideologia busca guiar as redes relacionais e os sistemas de estruturação organizacionais da sociedade, embora conte com contradições que, ora ou outra, balancem as bases dessa ideologia.

Nesse sentido, o poema de Moraes busca balançar essas estruturas e representar tanto a opressão que se impõe, consciente e inconscientemente, quanto a necessidade de um efetivo desmembramento dessas marcas ideológicas persistentes do passado. Logo, trata-se de um ato “vivo” da palavra que torna passível de acercar a todos de uma profundidade ótica a desvelar percepções, sentires, desejos, ânsias, angústias e clamores daquele que não é regido por padrões sexuais considerados normativos em sociedades de herança patriarcal e demonstra o anseio do eu lírico configurar a sua identidade e demarcar um espaço não discriminatório na sociedade.

### REFERÊNCIAS

AGNOLIN, Adone. Antropofagia ritual e identidade cultural entre os Tupinambá. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 131-185, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27151/28923>. Acesso em: 15 jun. 2021.

AZEVEDO, Katia; ESTEVES, A. Martins; FROHWEIN, Fábio. *Homoerotismo na antiguidade clássica*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2016.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Trad. Joaquim Manuel José de Moura Ramos. Lisboa: Editorial Presença Ltda., 1970.

- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, Thomas et al. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.
- CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Contribuições à estilística portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1978.
- CARVALHO, Raimundo et al. Por que calar nossos amores? *Poesia homoerótica latina*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- CASTELLANO, Claudio. *La memoria: funzionamento e disturbi della facoltà di ricordare*. Roma: Editori Reuniti, 1987.
- CHAVES, Paulo Azevedo; MORAES, Raimundo de. *Poemas homoeróticos escolhidos*. Pernambuco: Edição Virtual, 2014.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética*. Trad. Rodolfo Ilari Junior. São Paulo: Ática, 2001.
- CUKIERT, Michele; PRISZKULNIK, Léia. Considerações sobre eu e o corpo em Lacan. *Estudos de Psicologia*, Natal, v. 7, n. 1, p. 143-149, 2002.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Lisboa: Editorial Minerva, 2000.
- FERREIRA, Agripina Encarnacion Alvarez. *Dicionário de imagens, símbolos, Mitos, termos e conceitos Bachelardianos*. Londrina: Eduel, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- KAVÁFIS, Konstantinos. *145 Poemas*. Tra. Manuel Resende. [S.l.]: FLOP, 2017.
- LACAN, Jacques (1953). Simbólico, Imaginário e Real. In: LACAN, Jacques. *Os Nomes do Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.
- MELO, Gladstone Chaves de. *Ensaio de estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão, 1976.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2019.

SILVA, Alcina Silva Santos. *As flores na pintura da “anunciação” nos séculos XVI e XVII: a simbologia cristã e a arte decorativa*. 2011. 155 f. Dissertação (Mestre em História da Arte) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2011. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/57324>. Acesso em: 15 jun. 2021.

Recebido em 07/02/2021.

Aceito em 17/06/2021.

# O CORPO DA LÍNGUA

## NOTAS SOBRE A ERÓTICA LITERÁRIA BRASILEIRA<sup>1</sup>

Eliane Robert Moraes<sup>2</sup>

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 *hilarante*, do

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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](mailto: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 *lamber*, *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 popularesco.

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*, *fornalha*, *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*, *cabó*, *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).