



Universidade Federal
de São João del-Rei

Promel
Programa de Mestrado em Letras

LÍDIA MARIA DE OLIVEIRA SILVA

LÍNGUA BRASA CARNE FLOR:
A POESIA EROTICÔMICA DE IARA RENNÓ

PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI

São João del-Rei
Setembro de 2018



Universidade Federal
de São João del-Rei

Promel
Programa de Mestrado em Letras

Lídia Maria de Oliveira Silva

LÍNGUA BRASA CARNE FLOR:
A POESIA EROTICÔMICA DE IARA RENNÓ

Dissertação apresentada ao Mestrado em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientadora: Professora Dr^a. Maria Ângela de Araújo Resende

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA

São João del-Rei

Setembro de 2018

LÍDIA MARIA DE OLIVEIRA SILVA

LÍNGUA BRASA CARNE FLOR:
A POESIA EROTICÔMICA DE IARA RENNÓ

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Maria Ângela de Araújo Resende - UFSJ (Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Márcia de Almeida – UFJF (Titular)

Prof. Dr. João Barreto da Fonseca – UFSJ (Titular)

Prof. Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira – UFSJ
(Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA

Setembro de 2018

Às pequenas luzes.

Agradecimentos

Agradeço ao PROMEL - Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, pela oportunidade de desenvolver esta pesquisa, e aos professores e profissionais nele envolvidos.

Agradeço às minhas antigas professoras: à professora Sueli, eterna gratidão pela troca de cartas, que sempre me deram apoio e me fizeram pensar num futuro nas Letras; à professora Paula, minha inspiração na sala e na vida, agradeço pelo aprendizado e pelo auxílio para que eu entrasse numa universidade federal. Agradeço aos professores da graduação e do mestrado. Em especial, à professora Suely Quintana, pela oportunidade de desenvolver duas pesquisas de iniciação científica sob sua orientação, as quais, certamente, contribuíram para meu desenvolvimento, tanto intelectual quanto pessoal. Meu agradecimento afetuoso à minha orientadora Maria Ângela de Araújo Resende, que acreditou na minha pesquisa e no meu potencial.

Meu agradecimento aos amigos do mestrado, amigos para todas as horas. Em especial, agradeço à Telma Moura, amiga de vida, de poesia e de pesquisa. Amiga sem a qual eu não teria chegado até aqui. Ao Evandro, pelo apoio e pela generosidade. Ao Dirceu, sobre quem me faltam palavras, agradeço, sempre, pelo abraço acolhedor. Agradeço ao Diego, pelas conversas, pela troca afetuosa e pelo exemplo.

Agradeço ao Fellip, pela amizade, apoio e pelas cantorias ao longo dos anos de graduação. Ao Guilherme, amigo-irmão e leitor cuidadoso, agradeço por tudo, sempre. Ao Clauton, agradeço pela amizade, apoio e confiança.

Minha eterna gratidão aos meus pais. Minha mãe Naureni, empregada doméstica, que sempre me apoiou, mesmo em condições difíceis. Esta dissertação é por e para ela. Ao meu pai José Milton, trabalhador rural, agradeço por me ensinar a resistência.

Meu agradecimento terno e eterno aos meus irmãos, Aline e Anderson, minhas pequenas luzes. Agradeço por terem estado em cada passo que dei.

Aos meus primos e primas, tios e tias amados, agradeço o incentivo. À Edlelza, à Silmara, à Ester, à Juçania, agradeço pelo cuidado e pela amizade forte. À vó Aparecida, meu exemplo de força e bondade, agradeço por ser.

Ao Vinícius, agradeço pelo brilho no olhar, pelo incentivo, pelas leituras, pela companhia, sempre necessária, e pelo amor.

Ao meu psicólogo Victor, agradeço por iluminar os caminhos.

À FAPEMIG, pelo amparo à pesquisa.

Resumo

O principal objetivo desta dissertação é desdobrar a relação entre humor e erotismo, a partir do livro *Língua brasa carne flor* (2015), da poeta e cantora Iara Rennó. A proposta é apresentar, no decorrer do trabalho, a linha histórica e literária que liga os dois segmentos. Partimos da afirmação “introdução eroticômica à flor da carne viva” para investigar e estabelecer o que seria uma poesia eroticômica, tendo em vista os interditos sócio-históricos e literários que nos levam a crer na poesia eroticômica de autoria feminina como um ato transgressor dentro da poesia contemporânea e diante de um contexto obscurantista. Consideramos, ainda, a atuação artística de Rennó em consonância com as outras vozes femininas que se comunicam para fazer do cenário atual um lugar de afeto (DI LEONI, 2014). Dentre os/as teóricos/as que sustentam nossa argumentação, destacam-se Bataille (2014), Bergson (2007), Minois (2003), Moraes (2015), Paz (1994) e Del Priori (2014), além das antologias organizadas por mulheres. A análise aqui proposta possibilitou entender que a poesia eroticômica se estabelece no texto e no contexto em que atua Rennó e evidenciou o papel do prazer feminino que, além de ser tematizado em seus poemas e músicas, é também força que atua no cenário literário e político contemporâneo.

Palavras-chave: poesia contemporânea, erotismo, humor, autoria feminina, Iara Rennó.

Abstract

The main objective of this dissertation is to develop the relation between humor and eroticism, from the book *Língua brasa carne flor* (2015), by Iara Rennó (poet and singer). The proposal is to present, throughout the work, the historical and literary line that link both segments. We start from the affirmation “introdução eroticômica à flor da carne viva” to investigate and determine what would be “poesia eroticômica”, considering socio-historical and literary prohibitions, what drive us to consider “poesia eroticômica” feminine as a transgressor inside the contemporary poetry and besides an obscurantist context. Moreover, we consider the artistic performance of Rennó related to other feminine voices in touch, in order to make the actual scenario a place of affection (DE LEONI, 2014). Among the theorists that support this argumentation, it is highlighted: Bataille (2014), Bergson (2007), Minois (2003), Moraes (2015), Paz (1994) and Del Priori (2014) as well as anthologies organized by women. The analysis enabled the comprehension that “poesia eroticômica” settle itself in the text and context in which Rennó actuates; the analysis also highlighted the role of the feminine pleasure that, besides its presence in her poems and songs, are also a force that acts in nowadays’ literary and political scenario.

Keywords: contemporary poetry, eroticism, humor, female authorship, Iara Rennó.

Lista de figuras

| | |
|--|----|
| Figura 1 - O Rio nu, 1910..... | 37 |
| Figura 2 - (RENNÓ, 2015, p. 43)..... | 71 |
| Figura 3 - Retomada de um movimento do funk carioca. No centro da imagem: Iara Rennó. | 75 |
| Figura 4 - Mulheres com seio à mostra. No centro da imagem: Iara Rennó. | 75 |
| Figura 5 - Riso feminino aliado ao corpo erótico. | 76 |

Sumário

| | |
|---|----|
| Introdução | 10 |
| Capítulo 1 – “Me faz gozar até morrer de rir” | 15 |
| 1.1. O que não tem vergonha nem nunca terá | 15 |
| 1.1.1. O riso das festas | 17 |
| 1.1.2. O riso das comédias e o aspecto de correção do riso | 19 |
| 1.1.3. Artifícios linguísticos da comicidade | 22 |
| 1.1.4. O riso no século XX e no século XXI | 24 |
| 1.1.5. Riso e erotismo: sentidos da comunicação | 26 |
| 1.2. Que me sobe às faces e me faz corar | 28 |
| 1.2.1. Interdito e transgressão | 30 |
| 1.3. Que anda nas cabeças, anda nas bocas | 31 |
| 1.3.1. Interditos sócio-históricos | 34 |
| 1.3.2. Interditos literários | 38 |
| 1.4. O que não tem governo nem nunca terá? | 41 |
| Capítulo 2 – Erotismo ao pé da letra | 46 |
| 2.1. Que cantam os poetas mais delirantes | 48 |
| 2.1.1. O caso das antologias de poesia | 52 |
| 2.2. Porque todos os risos vão desafiar | 56 |
| 2.3. Que desacata a gente, que é revelia | 63 |
| Considerações finais | 93 |
| Referências bibliográficas | 95 |

Introdução

A comicidade no sentido estritamente estético não pode existir sem o humor do sujeito.

(Vladimir Propp)

Esta dissertação nasce do meu desejo de pensar a sexualidade e o prazer femininos na contemporaneidade a partir da palavra poética. Questões de ordem literária, social e política interferem na palavra; mas de que forma a palavra poética interfere no mundo, fazendo de si mesma um lugar de transgressão e subversão de antigas convenções?

A poesia erótica sempre esteve entre meus interesses pessoais e acadêmicos, principalmente a produção de autoria feminina, que assinala um caráter transgressor, visto que o prazer feminino teve maior dificuldade de construção na poesia pela perspectiva da mulher. O que conhecemos na tradição da poesia erótica brasileira é uma grande maioria de poemas de autoria masculina, nos quais a figura da mulher aparece enquanto objeto de desejo do homem. A existência de um discurso falocêntrico na poesia erótica é comentada por José Paulo Paes, no prefácio de sua antologia *Poesia erótica em tradução* (2006). Na antologia, dos gregos aos surrealistas, percebe-se uma ausência da autoria feminina nessa tradição. Apenas o último poema do livro é de uma mulher: Joyce Mansour.

Diante de um contexto sombrio com relação à sexualidade e às diversas manifestações do erótico na arte e fora dela, a presente pesquisa busca pensar de que maneira se constrói a relação entre erotismo e humor no livro *Língua brasa carne flor* (2015), de Iara Rennó. Ao ler a matéria “Três livros de poesia erótica apresentam um painel do gênero no Brasil”, sobre a produção erótica contemporânea¹ no jornal *O Globo*, pude conhecer o livro de Rennó, citado no texto pela pesquisadora Eliane Robert Moraes. Rennó não é um nome conhecido dentro dos estudos literários, o objeto desta pesquisa é o seu primeiro livro. Rennó inicia seu trabalho literário pela poesia erótica e transita entre música, arte sonora e poesia. Além disso, desenvolveu o espetáculo multimídia *Macunaíma Ópera Baile* (2010), no Teatro Oficina Uzyna Uzona, baseado em seu disco *Macunaíma Ópera Tupi* (2008), ambos os projetos fazendo releituras da obra de Mário de Andrade. Realizou, também, *ORIKI in Corpore – Instalação Sonora*, no Museu Afro Brasil, em 2009, musicando poemas de

¹ Disponível no link: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/tres-livros-de-poesia-erotica-apresentam-um-painel-do-genero-no-brasil-16737244>>

Antônio Risério. Rennó fez parte da banda *DonaZica*, com a qual lançou dois discos, em 2000. Ainda na produção musical, lançou o disco de marchinhas carnavalescas autorais contemporâneas *A.B.R.A. Pré-Cá* (2012), o álbum *IARA* (2013) e o mais recente projeto musical: os discos gêmeos *ARCO* e *FLECHA* (2016).

O disco *Arco* foi gravado por uma banda formada exclusivamente por mulheres e contém faixas a partir dos poemas de *Língua brasa carne flor* e, segundo Rennó², é um disco mais subjetivo; já o disco *Flecha* foi gravado por músicos homens e traz composições de cunho mais político, um “discurso pra fora”, como Rennó enfatiza. Segundo a cantora, em entrevista:

O “Arco” é o feminino, mas é mais violento. O “Flecha”, masculino, é mais dócil. Masculino e feminino existem. Mas é engraçado, tive dúvidas em dizer qual disco era o “Arco” e qual era o “Flecha”. O “Flecha” é mais fálico, o “Arco” tem mais o meu discurso, é o que absorve. Esse buraco que puxa pro obscuro, que tem muito a ver com essa discussão atual. É como diz aquela música do Negro Leo: “Quem tem medo de buceta?”. Talvez os discos sejam masculino e feminino, mas são transgêneros — diz Iara, com precisão e certo humor.³

A primeira faixa do disco *Arco*, “Mama-me”, é a versão de um dos poemas do livro. O videoclipe dessa canção foi chamado por Rennó de “manifesto mamaísta do movimento peitista”⁴. Embora a distinção na formação das bandas de cada disco – uma feminina e outra masculina –, Rennó não os limita a essas definições, dizendo que os discos podem ser um conjunto “transgênero”. O trabalho com o corpo perpassa toda a produção de Rennó e se intensifica em *Língua brasa carne flor*.

Formado por quatro imagens, o título do livro inicia-se com a palavra *língua*. *Língua* que pode ser entendida em, pelo menos, dois sentidos: *língua-órgão* e *língua(gem)*. Um exemplo dessa ambiguidade da palavra *língua* é o “poeminha”:

põe minha boca na sua
põe minha mão tira a roupa
põe minha xota na língua
e me declama todinha

(RENNÓ, 2015, p. 37).

² Comentários disponíveis no link: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/iara-renno-lanca-simultaneamente-os-discos-arco-flecha-19414498>>

³ Ibidem

⁴ Acesso no link: <http://revistaogrito.com/page/blog/2016/07/19/iara-renno-lanca-clipe-de-mama-me-grito-de-libertacao-da-mulher/>

Ao longo de todo o livro, a ambiguidade será elemento explorado, tanto no que diz respeito à construção erótica quanto ao que o livro tem de riso e humor. Os versos de “poeminha” indicam não somente o diminutivo da palavra poema, pequeno em sua forma, mas também o jogo com a sonoridade das palavras “põe” e “minha”. No entanto, nos dois últimos versos o jogo com a linguagem se estabelece com mais força: “põe minha xota na língua / e me declama todinha”. Colocar a xota na língua indica, no mínimo, duas possibilidades: 1) no momento erótico, a voz poética pede a quem participa da cena com ela para que coloque sua xota na língua (sexo oral); 2) os versos indicam também a colocação do sexo em discurso (FOUCAULT, 2017) no ato de declamar o poema, isto é, a materialização da palavra xota, ao ser vocalizada pela língua de quem lê. Esse jogo com a linguagem e com as imagens eróticas faz parte da trama poética de Rennó.

A brasa é imagem recorrente em alguns poemas, sendo aquilo que ainda arde, como produto do fogo. Por se tratar de um livro erótico, a brasa revela um estado de excitação e calor próprios dos momentos narrados nos poemas, próprios à imaginação e à ação eróticas. A brasa é precedida pela chama: “[o] fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo” (PAZ, 1994, p. 7). Essa chama, embora se apague em alguns poemas, deixa o rastro do fogo que é a brasa. A brasa interfere diretamente na carne, elo entre língua, brasa e flor. É sobre a carne, o corpo, que se tematiza. A partir de seus desejos, a carne ganha e, às vezes, perde força, visto que ela é protagonista de todos os poemas.

Por último, a imagem da flor. A flor enquanto metáfora da vulva é uma recorrência nos livros de poesia erótica. O que faz de Rennó uma voz diferente é que “a flor” aparece em poucos poemas, justamente em sua sessão dedicada aos haicais: “orquídeas em flor”, “copo de leite”, “flor de maracujá”, “orquídea aberta” e no último tomo do livro “Flor em brasa”. Portanto, em vez de associar à vulva uma imagem delicada, comum aos poemas tradicionais, Rennó desconstrói essa ideia e opta pela crueza da carne em brasa, por meio das palavras “buceta” e “xota”, por exemplo. Não há o que camuflar. Não há palavra camuflada na poesia de Rennó, embora haja fantasia – sem a qual não haveria os poemas.

O livro é dividido em sete partes, intituladas: “1. Tomo Primeiro – Pequeno Diário do Amor em Carne Viva”, “2. Tomo Segundo – Língua”, “3. Tomo terceiro – Bota-Fogo”, “4. Tomo (no) Quarto – Tratado da Perseguida”, “5. Tomo (na) Quinta – Amores em Vãos”, “6. Tomo Sexto – Hai Cai de Boca” e “7. Tomo Sétimo – Flor em Brasa”.

O vocábulo “tomo” remete à ideia de coleções amplas, de cunho geralmente enciclopédico. As divisões do livro de Rennó brincam com a solenidade conferida pelo termo

“tomo”, explorando a ambiguidade da palavra, entendida também na acepção do verbo “tomar”. Há no livro uma diversidade formal que se constrói a partir do recurso a versos livres, poemas visuais, haicais. Há também uma diversidade do erótico, que se manifesta no prazer solitário, na heterossexualidade, no homoerotismo, no amor virtual; afinal, quando se trata do tema, “a lira de Eros, inquieta com seu objeto, nunca se acomoda a uma só forma nem tampouco a uma só tradição” (MORAES, 2015, p. 26).

Antes do índice do livro, lê-se: “introdução eroticômica à flor da carne viva”. A partir dessa nomeação, surge uma pergunta: o que Rennó denomina como “eroticômico”? De que forma essa noção se constrói nos poemas de seu livro? Sabe-se que o humor é uma das linhas de força da lírica erótica brasileira (MORAES, 2015). Desde os primeiros poemas dessa tradição, iniciada com Gregório de Matos – o “boca do inferno” ou “boca de brasa” –, a sátira, o deboche e o escárnio caminham junto ao erótico. No entanto, a brasa de que fala Rennó retoma a brasa que saía da boca de Gregório?

A relação entre a poesia contemporânea e a tradição nem sempre é de continuidade, visto que as noções de poesia e de erotismo estão sempre em movimento. A ruptura é também maneira de dialogar com a tradição (PAZ, 1984). Posto isso, a pergunta que se abre é: o que é a poesia eroticômica? Nosso objetivo é estabelecer esse conceito a partir do livro *Língua brasa carne flor* (2015). Há um detalhe inicial sobre a afinidade entre o erotismo e o humor. Na origem latina da palavra humor, seu sentido é aproximado do que é líquido, espécie de seiva. A seiva do corpo é metáfora para o orgasmo, para aquilo que escorre do corpo, em seu prazer. Mais do que tentar entender o que torna a poesia de Rennó risível, tentaremos investigar o que faz com que a poeta defina sua poesia como “eroticômica” e quais os mecanismos literários, históricos e culturais que contribuem para esse pensamento no trato com o erotismo poético e com o próprio prazer feminino para além do texto.

Nossa abordagem teórica enfatiza os estudos sobre os três pilares desta dissertação: erotismo, comicidade e poesia, em termos literários e culturais. Para a realização da investigação e análise do objeto nos pautaremos nos estudos sobre erotismo, a partir de Georges Bataille (2014), Alexandrian (1993), Francesco Alberoni (1986) e Eliane Robert Moraes (2015). No que diz respeito aos estudos sobre comicidade, riso e humor, utilizaremos as postulações de Henri Bergson (2007), Vladimir Propp (1992), Georges Minois (2003) e Mary Beard (2017). Sobre o discurso da sexualidade e do corpo feminino ao longo da história, tomaremos por base teórica Michel Foucault (2017) e Mary Del Priori (2011). Em relação à tradição de poesia erótica e à autoria feminina, concentraremos os estudos nas

postulações de Olga Savary (1984), Marília Kubota; Rita Lenira Bittencourt (2016), Adriana Caló; Graziela Brum (2016), Angélica Soares (1999) e José Paulo Paes (2006).

Para realizamos o proposto, a dissertação será dividida em dois capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “Me faz gozar até morrer de rir”, traçamos uma articulação teórica no sentido de investigar: 1) a relação entre riso / comicidade e erotismo, 2) o que se entende como erotismo, 3) os aspectos culturais e históricos em sua relação com a sexualidade / corpo / prazer femininos e 4) a maneira como o riso e o erótico se relacionam com o poder. No segundo capítulo, intitulado “Erotismo ao pé da letra”, a discussão é pautada em dois segmentos: 1) o riso e o erotismo nas linhas de força da poesia erótica, tanto na tradição quanto na contemporaneidade e 2) investigação e análise dos poemas de Rennó em diálogo com os conceitos apresentados no primeiro capítulo, para, assim, estabelecer a poesia eroticômica.

Capítulo 1 – “Me faz gozar até morrer de rir”

Na esfera humana, a atividade sexual se separa da simplicidade animal. Ela é essencialmente uma transgressão.

(Georges Bataille)

1.1. O que não tem vergonha nem nunca terá

Tentar estabelecer um conceito é tarefa provocadora que já se inicia sem a pretensão de chegar a uma ideia fechada. Nossa proposta é pioneira por dois motivos: 1) partimos de um livro pouco conhecido, 2) livro de poesia erótica, a qual sempre circulou na clandestinidade (Moraes, 1994). O que nos interessa é desdobrar a relação entre o riso e o erotismo, que parece ser mais intrínseca do que pensamos, e investigar o/s riso/s da poesia eroticômica de *Língua brasa carne flor* (2015), de Iara Rennó. Essa noção de poesia suscita um humor, de que tipo? De que maneira os elementos linguísticos, temáticos e culturais contribuem para a construção da poesia “eroticômica”? Antes de chegarmos a uma resposta, torna-se necessário apontar o entrecruzamento entre riso e erotismo.

Em introdução feita por Olga Savary à *Carne viva* (1984), primeira antologia brasileira de poemas eróticos⁵, a organizadora questiona:

[...] o que distingue o ser humano dos outros animais? O erotismo e o humor: o requinte na sua sexualidade e a capacidade de rir. E a sexualidade (ou melhor, sensualidade), força vital, é um meio privilegiado de expressão da dinâmica da vida. (SAVARY, 1984, p. 16).

Pensando nesses dois aspectos, Savary ainda propõe uma virada no modo como o erotismo era encarado até então, declarando a intenção da antologia em tirar a “carga pesada” de culpa que sempre acompanhou a civilização. Diante dessa carga que acompanha o erotismo, interessa-nos mostrar a quebra com essa tradição, tendo como contraponto a heterogeneidade do riso. Portanto, apresentamos de que forma o riso foi e ainda é analisado no âmbito filosófico, social e literário, mesmo que as ideias apresentadas não se aproximem

⁵ Consta na capa a informação de que esta é a primeira antologia brasileira de poemas eróticos. Há setenta e cinco poetas na seleção. Destaca-se, em nota da editora, a referência aos poemas como sendo eróticos, mas também sendo “poemas de amor”. Mais adiante, veremos que poemas de amor e poemas eróticos fundam tradições distintas.

do que pretendemos estabelecer como “eroticômico”. A análise da diferença é um método de construção de pensamento. É necessário mostrar de onde começa a se pensar o riso para dar continuidade (tanto pela ruptura quanto pela aproximação) ao que entendemos como riso, cômico, erótico: eroticômico.

A história do riso, como defende Georges Minois (2003), é uma história da teoria do riso⁶, isto é, o que se registrou sobre o riso e suas ramificações ao longo do tempo, em diversas culturas e a partir de textos heterogêneos. Poderíamos começar as aproximações entre riso e erotismo afirmando que os seres humanos são os únicos animais que riem, seguindo uma observação aristotélica. Liga-se a isso o fato de que somente os seres humanos fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica (BATAILLE, 2014). Esses dois aspectos diferenciam o homem do animal. Todavia, há questionamentos sobre a ideia de Aristóteles de que o homem é o único animal que ri. Minois explica:

Aristóteles nunca disse que “o riso é próprio do homem”; ele apenas disse que o homem “é o único animal que ri” ou “que nenhum animal ri, exceto o homem”. A diferença é o grau. No primeiro caso, o riso faria parte da essência humana, e um ser que não risse não poderia ser homem. No segundo caso, trata-se simplesmente de ressaltar uma característica potencial: o homem é o único que tem a capacidade de rir; o riso existe nele – e só nele – em estado potencial, mas pode-se ser homem sem nunca rir. (MINOIS, 2003, p. 72).

O desdobramento feito por Minois nos faz considerar o riso como característica potencial do homem e que existe somente nele. Mary Beard (2017) assinala ainda que o riso sobre o qual fala Aristóteles é mais físico que psicológico. Ele seria uma capacidade humana porque essa é uma função do diafragma: sentir cócegas e fazer rir. Beard vai mais além, ao contestar que Aristóteles não definiu o homem como “animal que ri”. Conforme a autora, em um texto do filósofo Porfírio, consta que Aristóteles afirmou que a garça-real também ri (embora não se tenha esse registro em nenhum escrito de Aristóteles). Beard ressalta o fato de que, dentre as diversas observações de Aristóteles a respeito do riso, muitas delas se contradizem e é difícil saber o que ele de fato garantiu, porque as informações que temos advêm de textos romanos posteriores.

⁶Minois fala de uma teoria do riso, mas Mary Beard (2017) assegura não haver uma teoria “do riso” e sim uma teoria “sobre” o riso. Ela aponta que tomamos como teoria clássica do riso o que são apenas excertos de Aristóteles.

Por outro lado, Vladimir Propp (1992, p.40) garante o fato de o animal não rir, porque o riso demanda uma operação mental, um reconhecimento do ridículo, o que só é possível ao homem. É necessário, porém, não aprofundar nesse embate, já que o que importa para nós é que o homem ri.

1.1.1. O riso das festas

As categorias do riso e do erotismo são, necessariamente, categorias que não podemos controlar, no sentido de que não damos conta, em nossa animalidade⁷, de dominar essas pulsões.⁸ Não se escolhe por quem sentir atração e desejo, é difícil segurar o riso diante daquilo que o provoca. Lidamos com formas de prazer que gastam energia. É o gasto inútil de energia de que fala Bataille (2014). Assim, o erotismo é aquilo que se opõe ao útil. A ele está oposto o mundo do trabalho, o qual exige um gasto de energia que será transformada em produto.

Quando pensado em sua forma coletiva, nas antigas festas gregas (ocasiões organizadas por grupos), o riso fazia parte de um ritual que tinha uma função importante: “reforçar a coesão social na cidade” (MINOIS, 2003, p. 32). O riso, então, funcionava como um parêntese – reforçava a ordem e as regras:

[...] na festa grega antiga, o riso, ritualizado, é um meio de exorcizar a desordem, o caos, os desvios, a bestialidade original. “É uma espécie de reafirmação da ordem cultural e social, por meio da experimentação ritualizada da desordem [Frontisi-Ducroux]”. (MINOIS, 2003, p. 33).⁹

A festa como um rito exigia também o sacrifício de um prisioneiro ou escravo ao final, para simbolizar a regra e restabelecer a ordem. Liga-se a essa ideia de sacrifício a relação entre erotismo e morte, já que o erotismo também envolve uma vítima (BATAILLE, 2014). No momento da fusão dos corpos, como indica Bataille, morremos enquanto seres descontínuos. A festa seria, assim como o erotismo, uma forma de elaborarmos nossos impulsos de animalidade.

Além disso, a festa era um ritual da união entre homem e deuses, através do riso. Para Bataille, o erotismo é essencialmente sagrado, dado que envolve a busca pela unidade,

⁷ Animalidade aqui se refere ao pensamento de Bataille (2014).

⁸ Minois (2003) ressalta o riso como força que ultrapassa o homem.

⁹ Cabe ressaltar que a esse aspecto de ordem da festa grega antiga liga-se o aspecto do mundo do trabalho, que é o mundo dos interditos.

que pode ser aproximada à busca por Deus. Apesar disso, veremos que há outro aspecto do riso que não corresponde a essa noção: a ideia de que o riso seria, na concepção cristã, fruto do diabo (o erotismo também foi transformado em pecado pelo cristianismo).

Sendo fruto do diabo, o riso não aparece de forma positiva no *Novo Testamento*, sendo considerado sacrilégio: “já que não se fala que Jesus riu, é porque ele não riu, e como cristãos devem imitá-lo em tudo, não devem rir” (MINOIS, 2003, p. 121). Assim, no cristianismo, o riso é quase uma afronta aos desígnios de Deus. Restaria aos cristãos apenas gemer e chorar neste vale de lágrimas.

Voltando ao ritual da festa, o riso de Dioniso é o que mais poderia se aproximar do erotismo, visto que se trata do deus da embriaguez, das festas e do vinho: “Quem melhor do que ele pode representar a alegria de viver e o riso sem entraves?” (MINOIS, 2003, p. 35). Como destaca Alexandrian (1993), Aristóteles afirma em sua *Poética* que a comédia grega antiga nasce das festas em honra a Dioniso. Essas festas, tanto no campo quanto na cidade, chamavam-se falofórias – nome que faz referência ao falo que as famílias carregavam e ofereciam ao deus Dioniso. Outro ponto importante, comentado por Alexandrian, eram os cantos fálicos e as pilhérias obscenas que faziam parte do ritual. A festa e o riso estão diretamente ligados ao discurso erótico.

Acredita-se, porém, que Dioniso era um deus perturbador, que fazia confundir as fronteiras entre real e ilusório. Para Octavio Paz (1994, p. 24), “o erotismo é sexualidade transfigurada pela imaginação humana”. Existe um aspecto real e concreto, que é o ato sexual, mas ele é transfigurado em erotismo pelo ilusório, pela imaginação. Portanto, a imaginação que confunde e que subverte a realidade não é um aspecto negativo quando pensamos o riso de Dioniso dessa forma.

A tradição das festas se perpetuou no tempo. No contexto contemporâneo, o carnaval mantém-se como momento de suspensão de certa ordem. Existe uma ritualização de corpos – por meio de fantasias –, e não há uma fronteira entre o que pode e o que não pode ser praticado. O carnaval é o parêntese no mundo do trabalho, já que nesse período o riso e o erotismo são “permitidos”, estão fora do ambiente de seriedade que é retomado na quarta-feira de cinzas. Embora o carnaval seja esse momento de liberdade, Minois (2003) se refere ao riso carnavalesco como “um fator de coesão social”: “Derrisão ritualizada, o Carnaval é a necessária expressão cômica de uma alternativa improvável, literalmente louca, o inverso burlesco que só faz confirmar a importância de valores e hierarquias estabelecidos.” (MINOIS, 2003, p. 168, grifo nosso).

O riso das festas, como vimos, era um riso ritual que acontecia em honra aos deuses. Ao invés de reforçar comportamentos desviantes e excessivos, a festa assegurava as normas. A relação entre o riso das festas e o erotismo se dá pela permissividade erótica que acontecia somente naquele ritual e pelo caráter de sagrado comum aos dois. Ainda hoje, o momento de suspensão acontece durante o carnaval, para que depois prevaleçam as convenções sociais. O período das festas é uma espécie de “fase exorbitada, em que o excesso, o transbordamento, a transgressão das normas são a regra” (MINOIS, 2003, p. 30). Esse momento de festa é chamado de “mundo ao contrário” por Minois, o que vai na contramão do mundo do trabalho.

1.1.2. O riso das comédias e o aspecto de correção do riso

Tendo se perdido a segunda parte da *Poética* de Aristóteles, na qual ele trataria exclusivamente da comédia, suas ideias a respeito do que ele considerava ser o gênero estão expressas em trechos da primeira parte, quando ele diferencia a tragédia da comédia:

A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor. (ARISTÓTELES, 1984, p. 245).

Para Aristóteles, a diferença entre a tragédia e a comédia residiria no fato de que a tragédia seria o gênero dedicado a contemplar homens nobres e restaria à comédia imitar os homens inferiores e aquilo que neles se fazia ridículo. Por isso, tanto a comédia quanto o texto erótico (por vezes, sendo parte dela) correspondem a segmentos em desprestígio na nossa história – considerados inferiores a outros textos, tanto no gênero quanto na temática.

Das comédias antigas mais conhecidas, destaca-se o riso agressivo de Aristófanes. Tratava-se de temáticas sexuais e escatológicas, “sagrado e profano tombam no ridículo e no obscuro” (MINOIS, 2003, p. 39). Contudo, o riso de Aristófanes, como ressalta Minois, não tinha nada de revolucionário. Seus ataques eram pessoais e possuíam carga política bem definida, era um “insulto ritualizado” (MINOIS, 2003, p. 40). Ele era conservador e queria restabelecer certa ordem passada.

Por outro lado, Alexandrian (1993) considera a peça *Lisístrata* a primeira obra-prima do erotismo antigo. O teórico credits esse título à peça porque ele considera haver no

texto uma ideia revolucionária que se originava da sexualidade feminina. *Lisístrata* narra, com “força cômica inigualável” (ALEXANDRIAN, 1993, p.13), a greve de sexo feita pelas mulheres no intuito de acabar com a guerra do Peloponeso, da qual seus maridos participavam. Ao final da peça, os homens cedem à vontade das mulheres e firmam um acordo de paz. Desse modo, o sexo (a falta dele), na peça, é quem comanda as decisões dos homens. Em outra comédia, *A assembleia das mulheres*, Aristófanes também narra o protagonismo feminino na tomada de poder. As mulheres roubam as roupas dos maridos e vão até à assembleia criar novas leis baseadas na comunhão de bens e na comunhão de sexo. Uma vez imersas no ridículo, essas comédias antigas destacam o aspecto risível do sexo.

Torna-se fundamental refletir sobre a lógica existente entre a declaração de Alexandrian sobre o caráter revolucionário da figura de Aristófanes e a própria linha de pensamento de Alexandrian. Ao ler seus comentários sobre as peças *Lisístrata* e *A assembleia das mulheres*, torna-se mais evidente o motivo de tecer elogios a Aristófanes. Sobre *Lisístrata*, Alexandrian comenta: “A ação é alegremente conduzida por Lisístrata, que não é uma militante vociferante e odiosa, mas uma pacifista extremamente simpática, vibrante de generosidade”; sobre *A assembleia das mulheres*, ele diz: “[...] pois as feministas de Aristófanes sentem-se bem em seu corpo de mulher e não cultivam nenhuma intenção de macaquear o homem [...]” (ALEXANDRIAN, 1993, p.p. 14-16). Há sempre ressalvas em sua fala, que indicam um incômodo com o fato de as mulheres serem iguais ou superiores aos homens em alguns momentos das peças.

Além dos comentários a respeito das mulheres das peças de Aristófanes, Alexandrian aborda a literatura erótica feminina, deixando ainda mais clara a sua posição quanto às mulheres e a literatura erótica:

É uma conquista preciosa da mulher o direito que ela conquistou de expressar na literatura as exigências internas e as perturbações sensuais de seu corpo. É preciso que ela o utilize com discernimento, sem hipocrisia, mas também sem ostentação e reivindicação deslocada. Se não se sente capaz de igualar o lirismo voluptuoso de Louise Labé, a libertinagem amável da marquesa de Mannoury, a perversidade lúcida de Rachilde e de Colette, o humor de Renée Dunan, a imagem feérica de Anaïs Nin ou a violência surrealista de Joyce Mansour, é melhor que uma escritora se limite ao gênero sentimental onde o gênio feminino é insuperável. (ALEXANDRIAN, 1993, p. 328).

A atitude de Alexandrian a respeito da produção erótica feminina, bem como suas declarações acerca das próprias escritoras em sua vida pessoal, tornam-se tão risíveis quanto

uma boa comédia. O autor vale-se de argumentos sobre as relações pessoais das mulheres artistas para desmerecer suas obras e considera os movimentos feministas como o “inferno” na vida das escritoras de textos eróticos. Além do mais, as únicas mulheres dignas de receber elogios e terem sua obra valorizada, para o autor, são as já mencionadas no trecho citado. Não obstante manter o pensamento enraizado em aspectos estruturais machistas, Alexandrian ainda relega às mulheres o estereótipo literário de que elas devem resumir suas obras ao gênero sentimental e evitar “reivindicações deslocadas”. Nota-se que, para ele, a conquista das mulheres ao direito de escrever os desejos femininos é limitada, devendo respeitar as fronteiras do poder. A discussão levantada até aqui nos leva a pensar outra interpretação do riso: seu aspecto corretivo.

Henri Bergson (2007) fala sobre o aspecto social do riso sempre associado à sua função corretiva. O autor assinala que o riso, enquanto efeito das comédias, mostra nossa reação à estética e, sobretudo, nossa vontade de corrigir aquele de quem rimos. O riso seria, para o autor, espécie de “trote social”. A correção estaria, então, atrelada à humilhação do objeto de riso.

Bergson ressalta a maneira como o cômico se apropria de tipos – pessoas comuns que possuem características entendidas como cômicas, por serem mecânicas / automáticas, parte de um processo de distração do indivíduo:

É cômico deixar-se distrair-se de si mesmo. É cômico vir inserir-se, por assim dizer, numa moldura preparada. E o que é cômico, acima de tudo, é a própria pessoa passar ao estado de moldura na qual outras se inserirão no presente, é solidificar-se como caráter. (BERGSON, 2007, p. 111).

Entende-se moldura como estereótipo no qual se baseiam outros indivíduos (ou personagens, no caso do teatro), como repetição de uma forma mecânica, a qual passa a ser, por isso mesmo, um elemento cômico. Também para Propp (1992) tanto aspectos físicos quanto morais do homem podem ser objeto de riso. O riso se mostra como reação a algo ridículo, à ação mecânica do homem ou à sua maneira de se portar. Por essa razão, Bergson relaciona a comicidade ao caráter.

Voltando às peças de Aristófanes, podemos identificar nelas a figuração de um *tipo* feminino que é a moldura da qual se vale Alexandrian para zombar dela, ainda que afirme haver no papel das mulheres da peça algo de revolucionário. Tal postura demonstra que, para ele, seria difícil imaginar uma sociedade em que as mulheres tomassem o poder e se mostrassem como sexo forte. Por isso, se o riso possui também uma face corretiva, como

aponta Bergson (2007), é aí que entendemos o desejo de correção nas entrelinhas do discurso de Alexandrian.

1.1.3. Artíficos linguísticos da comicidade

A comicidade das palavras está diretamente ligada às questões sociais e de caráter (moral e comportamento do indivíduo). Tanto Propp (1992) quanto Bergson (2007) sustentam que a língua em si não é cômica; em seu mecanismo existem traços espirituais e operações mentais para que haja comicidade. Os autores elencam algumas formas de “transformação cômica das frases” (BERGSON, 2007, p.89), a comicidade linguística.

Propp destaca a paródia, o exagero, o jogo de palavras, o paradoxo e a ironia como instrumentos de comicidade. A paródia é elemento importante e poderoso da sátira social e “revela a fragilidade interior do que é parodiado” (PROPP, 1992, p. 87). O exagero seria elemento muito mais presente na caricatura do que na paródia e estaria relacionado ao aumento do que se constitui como defeito com fins de zombar do que se destaca. Ao jogo de palavras se insere o elemento cômico do calembur (semelhança fônica e diferença no sentido) ou trocadilho.

O paradoxo aproxima-se do trocadilho por apresentar o “predicado que contradiz o sujeito” (PROPP, 1992, p. 124); em uma mesma frase coexistem ideias opostas. A ironia se aproxima do paradoxo: este combina incompatibilidades, enquanto aquela “expressa com palavras um conceito, mas se subentende (sem expressá-lo por palavras) um outro, contrário” (PROPP, 1992, p. 125). A ironia compete ao aspecto de zombaria que age de maneira sutil na palavra falada e depende do tom daquele que fala.

Bergson (2007), por sua vez, elabora algumas definições dos artifícios do cômico no teatro: a repetição, a inversão e a interferência das séries. A repetição de frases ou de palavras numa cena tem efeito cômico quando essa repetição ganha novo tom ou novo meio. Entretanto, Bergson alerta para o fato de que a repetição da palavra em si não é risível, ela depende do jogo de elementos morais para que faça rir e demanda um entendimento do que a repetição sugere. No caso da repetição de situações numa cena, a comicidade se dá pela coincidência e pelo acaso.

Quanto à inversão, se a frase continua fazendo sentido mesmo depois de invertida, ela possui efeito cômico. A inversão numa cena de teatro acontece quando há troca de papéis

(filho dando lição de moral nos pais; um ladrão que é roubado¹⁰); a cena apresenta uma espécie de “mundo às avessas” e isso causa riso. Como último elemento, a interferência é o método pelo qual a mesma frase ganha “significados independentes que se superpõem” (BERGSON, 2007, p. 35). Na situação, essa interferência ocorre no quiproquó (tomar uma coisa pela outra). Os personagens participam de acontecimentos diferentes, ao mesmo tempo, e por engano – o que o personagem não sabe, mas o público percebe e ri.

A interferência, para Bergson, contém subdivisões. O cômico se daria, então, pelo trocadilho, pelo jogo de palavras e pela metáfora poética. Esses recursos seriam “distrações momentâneas da linguagem” (BERGSON, 2007, p. 91). O trocadilho concebido como uma frase que apresenta dois sentidos diferentes é criticado por Bergson. Ele adverte que existem, na verdade, duas frases diferentes e que os ouvintes se aproveitam da proximidade do som para entender o que lhes convêm. Já o jogo de palavras consiste em dois sistemas de ideias diferentes numa única frase, fazendo a passagem do sentido próprio ao figurado. Sem entrar em detalhes sobre o que pensa a respeito da metáfora poética, Bergson apenas salienta que nela há uma imagem que impressiona e que mostra a intimidade entre natureza e linguagem.

Haveria, ainda, uma “comicidade da transposição” (BERGSON, 2007, p. 91). A transposição ocorre quando a linguagem passa de seu meio natural, o meio em que foi dita primeiramente, para outro meio, outro tom. Para que isso ocorra há uma série de procedimentos, dentre eles o *humour*¹¹, a paródia e a ironia. O *humour* é investido de uma disposição do espírito e manifesta natureza positiva. A paródia ocorre quando se transpõe o solene para o familiar: aquilo que entendemos como digno de respeito e contemplação se transforma, pela paródia, em alvo de zombaria e crítica. A ironia consiste em “enunciar o que deveria ser, fingindo acreditar que isso é precisamente o que é” (BERGSON, 2007, p. 95).

Entende-se, portanto, que a comicidade das palavras depende de jogos mentais e traços do caráter humano para que seu sentido seja compreendido dentro de determinado contexto. Todos os recursos ligam o texto ao real ou ao imaginário de cada situação. Em vista disso, através dos aspectos sociais é que conseguimos entender quando um riso zomba de uma autoridade, de uma figura (tipo) mecânica, de um exagero caricatural ou de uma repetição numa cena do teatro, por exemplo. Em termos de poesia erótica, o humor – e o riso advindo

¹⁰ Exemplos de Bergson, 2007.

¹¹ Em nota ao livro, destaca-se que a palavra foi mantida na grafia francesa, indicando “maneira espirituosa de apresentar a realidade”, segundo o dicionário francês.

dele – depende de uma interpretação do momento histórico, da voz poética do texto, dos recursos linguísticos e do olhar crítico.

1.1.4. O riso no século XX e no século XXI

O riso sofre transformações e as maneiras pelas quais se provoca riso também se modificam. Durante o século XX, em meio a guerras e crises, o riso ainda existia. Contudo, de acordo com Minois (2003), este riso se dava de dentro do desespero:

O mundo *deve* rir para camuflar a perda de sentido. Ele não sabe para onde se encaminha, mas vai rindo. Ri para agarrar-se a alguma continência. Não é um riso de alegria, é o riso forçado da criança que tem medo do escuro. (MINOIS, 2003, p. 554, grifo do autor).

O século XX faz do riso subterfúgio e “defesa coletiva” ante os genocídios, mortes e regimes fascistas. Minois aponta momentos em que a veia cômica surge como fagulha na escuridão, fosse no teatro (rindo de um personagem cujo nome aludia a Adolf Hitler), nas cartas de capitães de guerra, na literatura ou no cinema (“A vida é bela” e sua terapia pelo riso). Ainda assim, o riso é adjetivado com palavras que indicam sua natureza: riso constrangido, riso amargurado – “a cada catástrofe, a cada desgraça, levanta-se um riso.” (MINOIS, 2003, p. 557).

Minois destaca o humor e a ironia como contrapontos ao absurdo que se instala no século XX. Segundo o autor, a ironia consiste de elementos que a diferenciam do humor ou do riso coletivo. Ela teria uma ligação muito mais individual com o mundo e poderia servir de escape da realidade, devido a sua natureza dupla: “inteligência ou sensibilidade”. O ironista aparece como um sujeito que percebe “nas coisas um fundo de contradição” (MINOIS, 2003, p. 568). Por isso, a ironia se rege por certo pessimismo.

Ainda conforme Minois, o século XX busca uma reconciliação entre o riso e a religião cristã. Nesse período, desponta uma virada na forma como os textos bíblicos eram encarados pela própria igreja e até mesmo a figura de Cristo começa a ser ressignificada pelo riso. Minois aborda o humor dos papas, textos que buscam provar um Deus que ri e que é humano, tentam mostrar “uma imagem sorridente de Deus” (MINOIS, 2003, p. 573). A ideia de que o riso é diabólico vai sendo desconstruída pela igreja e a ironia desempenha papel fundamental:

Praticar uma leitura irônica da Bíblia é provocar o texto, questioná-lo, confrontá-lo com as interrogações atuais – é fazê-lo viver. Cada vez mais os crentes têm consciência disso: tomar liberdades humorísticas com a Escritura é uma maneira moderna de viver a existência de um Deus ao mesmo tempo presente e ausente. (MINOIS, 2003, p. 579).

Partindo dessa releitura do texto bíblico, Minois acredita que a relação entre o riso e o sagrado se torna leve. Surgem, então, no campo do humor e da literatura, abordagens e novas leituras dos próprios preceitos cristãos, através da ironia, da paródia e do riso. Exemplo disso são os Monty Pythons (*A vida de Brian*) e o diálogo entre Abraão e Deus, recriado por Woody Allen.

A relação entre o riso e a arte moderna continuou sendo de indecisão entre o horror e o derrisório (MINOIS, 2003). Artistas focaram suas obras em um riso de difícil definição, uma vez que ele era acompanhado por uma carga pesada, trazida dos anos anteriores. Exemplo disso são os risos de Franz Kafka e de Samuel Beckett, risos que se produzem sem qualquer força inspiratória (da respiração fraca). O “riso que fica atrás da cara”, de Beckett, e o “riso que se produz sem pulmão”, de Kafka. (MINOIS, 2003, p. 589). O riso da arte moderna e contemporânea se torna, portanto, o riso pela sobrevivência (MINOIS, 2003). Essa sobrevivência, como demonstra Minois, é a marca de que o século XX resiste com e pelo riso, diante da constatação do absurdo e do *nonsense*. No entanto, por conta de o riso ter se transformado em mercadoria de consumo, resolução de tudo, ele correu o risco de morrer devido ao desgaste.

De acordo com o teórico, a obrigatoriedade do riso faria com que o riso verdadeiro e livre se perdesse e, junto a isso, seu caráter subversivo. Tal risco acontece na transição do século XX para o século XXI e ainda se mantém. Isso se deve, para o autor, à utilização do humor na sátira política, na espetacularização política e na obsessão da festa. O autor defende a existência de um riso livre, o mesmo riso que fazia parte das antigas festas e que não era uma máscara do riso como acontece nas festas contemporâneas.

Embora a raiz cultural do riso, apresentada por Minois, tenha tido ressignificações no decorrer da história, ainda é possível que exista um riso contestatório e revolucionário. Vimos que a relação entre o riso e o erotismo é particularmente viva e sobrevive no tempo. Por um lado, existe o desgaste do riso causado pela obrigatoriedade da festa e pela multiplicação da espetacularização do riso; por outro lado, subjaz o riso sobre o qual não se fala: o riso feminino – do qual trataremos no segundo capítulo.

1.1.5. Riso e erotismo: sentidos da comunicação

Bataille (2014) se auto-intitulou o filósofo do riso. Em suas palavras encontram-se as duas abordagens desta pesquisa: riso e erotismo como características humanas de uma experiência interior e também coletiva:

Pode-se dizer que a atividade sexual, mesmo que o que se anuncie esteja reduzido a uma perturbação pouco visível, ou à desordem das roupas, coloca facilmente a testemunha num estado de *participação* [...]. Um tal estado é perturbador e exclui ordinariamente a observação metódica da ciência: vendo, escutando alguém rir, *participo de dentro* da emoção de quem ri. É essa emoção sentida de dentro que, comunicando-se a mim, ri em mim. O que conhecemos na participação (na comunicação) é o que sentimos *intimamente*: rindo, conhecemos imediatamente o riso do outro, sua excitação, partilhando-a. É nisso justamente que o riso ou a excitação (mesmo o bocejo) não são coisas: não podemos em geral participar da pedra, da tábua, mas participamos da nudez da mulher que enlaçamos. (BATAILLE, 2014, p. 179, grifos do autor).

Riso e erotismo fundam nossa humanidade¹², visto que ambos são características estritamente humanas e nos diferenciam dos animais, exigem o desnudamento e o rebaixamento. Minois reitera esse sentido baixo do riso, ao associá-lo ao decaimento do humano. Em lugar de chorar diante do que a nós parece imperfeito, decidimos rir e este riso é um “riso diabólico” (MINOIS, 2003). No pensamento de Bataille (2014, p. 41), o desnudamento é “a recusa de fechamento em si mesmo”, é “um estado de comunicação”. Diante disso, riso e erotismo convidam-nos sempre a participar de dentro da sua intimidade, que sempre é a nossa intimidade. Existe, portanto, um prazer sem vergonha (e, por que não, e, principalmente, sem-vergonha) naquilo que pensamos ser o eroticômico em sua manifestação poética.

Participar da intimidade dos poemas de *Língua brasa carne flor* (2015), lambendo os fonemas e fantasiando as imagens, como se quer um poema erótico, configura esse estado de comunicação que é possível na leitura, no riso e no erotismo. Segundo Bergson (2007), o riso necessita de eco, de participação. No ato de leitura, a relação entre o texto e o leitor também determina um encontro. Paul Zumthor (2014) aborda o papel do corpo na recepção e na leitura do texto literário: “o corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo” (ZUMTHOR, 2014, p. 27). O teórico acrescenta que é preciso um

¹² Moraes, 2015.

esforço para escutar o corpo, no nível do texto, e identificar suas reações e percepções. Assim sendo, mesmo que a relação entre o texto e o leitor seja sempre individual (e nisso também se pauta meu modo de análise da obra de Rennó), há traços que sugerem uma possível leitura coletiva de seus poemas. Leitura pautada na percepção de uma mudança de abordagem com relação ao prazer feminino e suas ramificações no trabalho de Rennó.

Os poemas eróticos de Rennó envolvem também uma teatralidade, essencial na fantasia erótica, porque supõe uma cena (ZUMTHOR, 2014) e interpretação de papéis:

Santa SEXTA

na calada da noite
 no pé d'ouvido da madrugada
 dentes sibilando atrás da orelha
 desnecessária
 a palavra cala
 nos dedos deslizando pelas costas
 omoplatas vértebras flancos
 nas digitais que me lêem
 sem pressa
 pela pele que me arrepia
 em suspiros expiro e são
 sou mais eu
 inteira em suas mãos
 uma no gatilho
 outra no coração
 boca na minha nuca
 pau entre as minhas coxas
 me arrocha forte morde machuca
 me cheira me sorve me lambe me come
 como se eu fosse a santa
 ceia na sexta feira
 depois deita em minha cama
 como fosse a sua
 me envolve em seus braços
 como se fossem meus
 adormece como se fosse um deus
 e de manhã parte sem dizer um a-
 deus

(RENNÓ, 2015, p.p. 23-24).

A voz poética inicia o poema falando da palavra que se torna desnecessária ao momento: “nos dedos deslizando pelas costas / omoplatas vértebras flancos / nas digitais que me leem / sem pressa”. O que salta aos olhos, mais que palavras, são as imagens que, sem pressa, vão encadeando as ações vistas pelo leitor. Do cenário a voz poética passa para o próprio corpo: “boca na minha nuca / pau entre as minhas coxas / me arrocha forte morde

machuca”. A voz poética é imperativa e essa imperatividade é marcante nos poemas de Rennó, porque assinala uma voz feminina que diz o que deseja e como deseja. Essa voz compõe a teatralidade dos poemas, assim como o humor e o desacato aos preceitos religiosos, ao usar esta comparação: “me come / como se eu fosse a santa / ceia na sexta feira”. Nos versos finais, a oralidade é inserida e reorganizada: “e de manhã parte sem dizer um a- / deus”. A expressão “sem dizer um a” é comum a nossa cultura e suscita certo humor; porém, o que completa a vogal “a” é justamente a palavra deus, retomando o sentido (anti)religioso do poema.

1.2. Que me sobe às faces e me faz corar

Haja vista a dificuldade de “olhar de fora o fato sexual”, como afirmou Bataille (2014, p. 177), o estudo de poesia erótica convida à proximidade. De acordo com o autor, a experiência do erotismo é uma experiência interior¹³ do homem. Embora busquemos no exterior nossos objetos de desejo, o erotismo faz parte de nossa vida interior. Pensando nisso, não posso aqui querer delimitar as fronteiras entre teoria e experiência, não posso olhar o erotismo como uma “coisa”, um objeto frio que está fora do eu (BATAILLE, 2014). Pensar o erotismo em sua manifestação textual, na poesia contemporânea de uma poeta brasileira, implica posicionar-me diante e dentro do texto.

Para tanto, cabe a pergunta: o que configura o erotismo? Conforme investigou Bataille, o erotismo não se define em uma sentença precisa e não pode ser pensado de maneira fechada. O teórico pensa o erótico pelo viés da religiosidade, que indica o modo como a busca envolvida no erotismo se parece com a busca religiosa pela união com Deus. O erotismo se caracteriza como capacidade humana e se difere da sexualidade animal justamente por não se fundamentar na reprodução, por ser um ritual (que pressupõe imaginação) e por envolver uma procura psicológica. Essa procura de que fala Bataille retoma o mito platônico das três espécies que foram separadas por Zeus e passaram a buscar suas metades (PLATÃO, 2016).

¹³ O erotismo é parte da experiência interior do homem, porque essa experiência se configura como os momentos em que o “ser é colocado em questão” (BATAILLE, 2014, p. 35). Tais momentos seriam, para o teórico, os momentos de transbordamento e intenso prazer, como o momento erótico.

Tal busca se torna o “desejo de continuidade” (BATAILLE, 2014) que só é possível, em termos de erotismo, quando há a união / fusão dos seres descontínuos¹⁴.

Ao falar do momento de fusão, Francesco Alberoni (1986, p. 25) alega que “[o] erotismo não é anulação total, perda de identidade, fragmentação sem fim. É um processo dialético entre contínuo e descontínuo”. Para o autor, existiriam o erotismo feminino e o erotismo masculino. Ao erotismo feminino está ligada a continuidade, porque a mulher desejaria uma continuação do interesse do homem, mesmo após o momento de fusão. Enquanto que, no caso do homem, ocorreria uma descontinuidade, consequência da não necessidade de permanência depois do ato. Embora o autor destaque esses dois pontos diferenciadores, o desejo de continuidade poderia, segundo ele, manifestar-se no homem, bem como a descontinuidade se manifestar na mulher.

As noções de Alberoni se pautam, em muitos casos, em ideias essencializadas de “feminino” e de “masculino”. Algumas de suas palavras exemplificam essa essencialização: “[...] o erotismo masculino é mais visual, mais genital. O feminino, mais tátil, muscular, auditivo, mais ligado aos odores, à pele, ao contato.” (p.10); “[o] grande sonho da sedução feminina é a continuidade do amor. No centro do erotismo masculino, ao contrário, vamos encontrar a descontinuidade do prazer sexual.” (p.49). Nota-se que o teórico expõe sempre o erotismo masculino resumido ao prazer sexual, ao passo que o erotismo feminino está imerso em um desejo amoroso, reforçando estereótipos. Um dos poemas de Iara Rennó que demonstra uma quebra com esse estereótipo feminino é o poema “romântica”:

tem aqueles com quem a gente fode
goza uma vez e ok
mas tem com quem a gente goza 3
gozaria 6 e seria mais foda
meteria até cansar
e cansada ainda meteria mais
treparia todo dia
em diferentes horários
manhã tarde noite
em todos os cômodos da casa
em todas as casas possíveis
e a vida seria assim
só sim
a um só sinal
até o orgasmo final

(RENNÓ, 2015, p. 103).

¹⁴ Quando ocorre o momento da fusão erótica, morremos enquanto seres descontínuos, mas vivemos um instante de continuidade. Por isso, desejamos reviver tal instante (BATAILLE, 2014).

Não é a continuidade do amor que a voz poética almeja e idealiza. Pelo contrário, o prazer está no centro da imaginação poética e a continuidade do gozo é um desejo a ser realizado e repetido até “o orgasmo final”. O título do poema quebra com a expectativa do ideal romântico. Rennó revisita esse lugar literário da ideia de romantismo, colocando no poema uma voz feminina que inverte as noções do que seria romântico. O prazer não é algo dissociado das relações femininas, ele é o princípio que rege a dinâmica poética.

Alberoni critica a filosofia do erotismo estabelecida por Bataille, alegando que ela não é sustentável. Ele argumenta que a teoria de Bataille faz mistura de coisas heterogêneas, como a orgia, o transe hipnótico e a excitação coletiva. Além disso, ressalta que, no erotismo, não há anulação de um ser no outro, mas “a aparição de algo completamente novo em que os dois indivíduos se transfiguraram” (ALBERONI, 1986, p. 64). Em outros termos, Alberoni acaba por confirmar a teoria batailliana, visto que o erotismo investigado por Bataille é “aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 2014, p. 35). Embora exista uma dissolução das formas constituídas, isso só ocorre porque há o desejo de vida, de se transformarem em algo novo, através da morte. Portanto, Bataille narra justamente o que Alberoni chama de “enamoramento”. Para não conflitar nos termos, a abordagem desta pesquisa se baseia na teoria de Bataille.

1.2.1. Interdito e transgressão

Existe, também, uma relação sem a qual o erotismo seria inconcebível: a relação entre interdito e transgressão. Esses termos serão de fundamental importância para pensar, no segundo capítulo, a poesia erótica de autoria feminina. Antes de discorrer sobre o contexto da produção feminina brasileira, precisamos entender o que Bataille (2014) denomina como interdito e como transgressão.

O interdito é parte do mundo do trabalho: “[...] a coletividade humana, em parte consagrada ao trabalho, se define nos interditos, sem os quais ela não teria se tornado esse *mundo do trabalho* que ela é essencialmente.” (BATAILLE, 2014, p.p. 64-65, grifo do autor). O mundo do trabalho é o mundo que nos tira da violência através dos interditos. Eles nos impedem que nos entreguemos aos prazeres, ao jogo, àquilo que temos de animalidade (violência e impulsos). Para o teórico, existe também o mundo sagrado, complementar ao mundo do trabalho / mundo profano. O erotismo consiste na relação complementar entre esses dois mundos.

O mundo sagrado, “mundo da festa, dos soberanos e dos deuses” (BATAILLE, 2014, p. 45), é o mundo que permite transgressões limitadas. Limitadas porque o movimento entre interdito e transgressão não se cumpre com uma transgressão completa. Os interditos não podem ser completamente superados, pois, mesmo depois de transgredidos, eles não deixam de existir: “A transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social. A frequência – e a regularidade – das transgressões não abala a firmeza intangível do interdito, de que é sempre o complemento esperado” (BATAILLE, 2014, p. 89).

O interdito “não altera a violência da atividade sexual, mas abre ao homem disciplinado uma porta que a animalidade não poderia atingir, a da transgressão da regra” (BATAILLE, 2014, p. 247). O interdito é pensado pelo filósofo em duas possibilidades. A primeira delas é que existem interditos universais, como o incesto e o sangue menstrual. A segunda possibilidade é a forma particular dos interditos, característica de cada cultura. Embora o interdito seja socialmente entendido como algo que proíbe com rigidez, ele tem justamente a função de impulsionar a transgressão, sendo, portanto, o “interdito criador do desejo” (BATAILLE, 2014). O impedimento criaria em nós o desejo da transgressão.

Três noções importantes que marcam o conceito de erotismo desenvolvido por Bataille são: sua ligação ao sentido de religiosidade; o movimento entre interdito e transgressão; e a ideia de imaginação e ritual, que fazem da atividade sexual uma atividade erótica. Dando destaque à transgressão que sempre acompanha o erótico, é necessário pensar quais os interditos enredados na nossa cultura que acabam por incitar movimentos transgressores.

1.3. Que anda nas cabeças, anda nas bocas

Michel Foucault (2017), na sua *História da sexualidade*, avaliou qual seria a relação entre sexo e poder¹⁵. Para ele, essa relação nem sempre é de interdição e o sexo não esteve sempre condenado ao “mutismo”; pelo contrário, houve uma proliferação de discursos sobre o sexo nos séculos XIX e XX. O teórico aponta os “dispositivos de poder” como cerceadores dessa proliferação, já que eles são discursos de poder que regulam e incitam os discursos sobre o sexo. Exemplos desses dispositivos são: a confissão religiosa, o discurso

¹⁵ Para o teórico, o poder não é O Poder (suas formas terminais). Haveria, segundo ele, uma “onipresença do poder”: “O poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares.” (FOUCAULT, 2017, p.101).

médico, os dispositivos institucionais. Todos eles na busca por uma “verdade do sexo” (FOUCAULT, 2017, p.63).

Conforme Foucault, a vigilância e a administração do sexo se davam precisamente pela multiplicação de discursos sobre o sexo. Era preciso que se falasse dele, com detalhes. Era preciso ouvir os desejos, era preciso saber. Por isso, houve a colocação do sexo em discurso (FOUCAULT, 2017). Se se ouvisse sobre o sexo, não agindo de maneira proibitiva, a “condenação” não seria menor, mas o discurso seria ouvido. Todo esse agrupamento de falas significava fazer do sexo um “discurso permanente”, que acontecia de dentro do poder. Visto que “não se escapa nunca ao poder, que ele sempre já está lá e constitui até o que se tenta lhe opor” (FOUCAULT, 2017, p. 90), a relação entre sexo e poder seria quase uma relação de dependência.

Para Foucault, o poder não se daria de forma binária, existindo os dominadores e os dominados. Haveria múltiplos pontos de poder visando a um objetivo. O poder se configura, no pensamento foucaultiano, como relação: “[...] é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (FOUCAULT, 2017, p. 101). Essa ideia de poder supõe “correlações de forças”, já que o poder provém de todos os lugares. Algumas forças são chamadas de resistências porque se configuram como afrontamento a outra correlação de forças.

A teoria de Foucault sobre o poder aponta que não haveria uma força maior (Poder) em embate com uma forma desprestigiada de poder. No entanto, nossa estrutura social e política atesta relações em que uma parcela da sociedade consegue dominar, seja pelo dinheiro, pela força ou pela capacidade de manipulação de determinados espaços e até mesmo de sujeitos. Esses são os moldes a que estamos constantemente submetidos. Assim, falar de sexualidade e prazer dentro desses moldes se torna uma forma de resistência e de sobrevivência. Didi-Huberman (2014) desenvolveu o conceito da sobrevivência dos vaga-lumes a partir do artigo de Pier Paolo Pasolini, no qual figurava o temor do desaparecimento dos vaga-lumes diante do fascismo dominante à época. A imagem dos vaga-lumes correspondia a toda uma cultura popular que seria cerceada e desapareceria diante da proliferação de uma luz ofuscante, a luz do fascismo, que mataria os vaga-lumes que chegassem perto dela. Essa luz ofuscante pode ser aproximada da ideia de um Poder onipresente, que vigia e passa como um rolo compressor sobre os lampejos que tentam resistir a ele.

As resistências do discurso erótico se materializam em nomes como o de Iara Rennó. Em vista de um cenário obscurantista e censor das sexualidades não tradicionais, o discurso sobre o sexo, de um ponto de vista não dominante, sobrevive porque enfrenta a opressão. Dois exemplos recentes dessa censura foram o cancelamento da exposição *Queer Museu*, pelo Santander, após diversos ataques às obras lá expostas¹⁶ e também a performance “La Bête” (“O Bicho”), do artista Wagner Schwartz¹⁷. A primeira foi cancelada após protestos e a segunda foi acusada de pedofilia, pela má interpretação de pessoas que viram na figura de um homem nu um corpo a ser erotizado porque uma criança o tocou. Atuando como vagalumes que lampejam no escuro do contemporâneo, os poemas eróticos de Rennó resistem à censura, mostrando que o prazer feminino está cada vez mais incandescente.

Em relação ao que Foucault aponta como poder-prazer: “[p]razer e poder não se anulam; não se voltam um contra o outro; seguem-se, entrelaçam-se e se relançam. Encadeiam-se através de mecanismos complexos e positivos, de excitação e incitação” (FOUCAULT, 2017, p. 54). De acordo com esse raciocínio, o poder incitaria o prazer e o aparecimento de “sexualidades disparatadas” e de “prazeres específicos” (FOUCAULT, 2017, p. 55). Uma ressalva se faz necessária à afirmação de Foucault, visto que o poder, em seus múltiplos dispositivos, não age somente de forma positiva. Exemplo disso são as mortes e perseguições às “sexualidades desviantes” (BUTLER, 2015). O discurso proibitivo sai do discurso e se concretiza em morte. Foucault acrescenta:

Muito mais do que um mecanismo negativo de exclusão ou de rejeição, trata-se da colocação em funcionamento de uma rede sutil de discursos, saberes, prazeres e poderes; não se trata de um movimento obstinado em afastar o sexo selvagem para alguma região obscura e inacessível, mas, pelo contrário, de processos que o disseminam na superfície das coisas e dos corpos, que o excitam, manifestam-no, fazem-no falar, implantam-no no real e lhe ordenam a dizer a verdade: todo um cintilar visível do sexual refletido na multiplicidade dos discursos, na obstinação dos poderes e na conjugação do saber com o prazer. (FOUCAULT, 2017, p.p. 81-82).

O “ordenar a dizer a verdade” sobre si e sobre o sexo é justamente uma das formas mais perigosas dentro dessa relação abordada pelo teórico. Obrigado a dizer a verdade, o sujeito está exposto tanto ao acolhimento quanto às consequências negativas desse mecanismo. Obviamente, a ideia não é a sujeição à invisibilidade, mas o ideal de que estas verdades não sejam relegadas aos espaços de abjeção¹⁸.

¹⁶ Conferir: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html>

¹⁷ Conferir: <<https://lunetas.com.br/performance-mam-homem-nu/>>

¹⁸ O lugar da abjeção, no pensamento de Butler (2015), é o lugar destinado às sexualidades desviantes.

O erotismo é o movimento entre interdito e transgressão (BATAILLE, 2014). Os apontamentos de Foucault se aproximam da noção apresentada por Bataille porque ambos reconhecem não haver uma sexualidade fora do poder. Se o interdito nunca é completamente superado é porque ele nunca deixa de existir. Ao mesmo tempo, Foucault fala de resistências dentro do poder. As resistências são “o outro termo nas relações de poder” (FOUCAULT, 2017, p. 100) e se concretizam de maneiras heterogêneas. Destacamos a poesia erótica como uma dessas formas, mesmo cerceada por diversos interditos e dispositivos de poder.

1.3.1. Interditos sócio-históricos

A regulação da sexualidade feminina no Brasil se inicia já no período colonial, tempo em que, segundo Mary Del Priori (2011), a vagina, o útero e o clitóris eram dissociados do prazer. No casamento, a mulher deveria conservar uma postura de recato e sem nenhum conhecimento sobre sexo, sob pena de não ser desejada. O sexo estaria a serviço da procriação, como recomendava a Igreja. A nudez entre os casais era tabu, por isso havia vestimentas que deixavam à mostra somente os órgãos genitais. Um adendo importante: o sexo terminava quando o homem estava satisfeito. Ainda nas palavras de Del Priori:

Entre os séculos XII e XVIII, a Igreja identificava, nas mulheres, uma das formas do mal sobre a terra. Quer na filosofia, quer na moral ou na ética do período, a mulher era considerada um ninho de pecados. Os mistérios da fisiologia feminina, ligados aos ciclos da Lua, ao mesmo tempo em que seduziam os homens, os repugnavam. O fluxo menstrual, os odores, o líquido amniótico, as expulsões do parto e as secreções de sua parceira os repeliam. O corpo feminino era considerado impuro. (DEL PRIORI, 2011, p. 35).

Há muitos séculos cerceado por julgamentos de todo tipo, o corpo feminino continua investido de todo cuidado estético, tendo em vista o arsenal da indústria cosmética, que parece querer limpar, purificar os corpos femininos. Produtos para cabelos, unhas, pés, mãos, além de sabonetes íntimos, procedimentos variados para depilação, etc., são apenas alguns dos exemplos. Sem contar, ainda, com o padrão exigido pela sociedade e pela mídia: mulheres magras e brancas – padrão que vem sendo questionado por movimentos e discursos feministas, juntamente com questões de ordem sexual e política.

Ao século XIX é atribuído o título de “século hipócrita” (FOUCAULT, 2017). De acordo com Del Priori (2011), alguns elementos contribuem para essa definição no contexto

brasileiro: 1) os casamentos arranjados; 2) a existência dos prazeres fora do casamento, em que a punição era severa somente para as mulheres; 3) as mulheres se vestiam de preto, para serem vistas apenas como mulher casada; 4) a mulher não deveria se entregar aos possíveis prazeres da carne, como o faziam os homens, porque se ela o fizesse, seria como as prostitutas – consideradas sujas e miseráveis, associadas a doenças; 5) mulheres que demonstrassem desejo sexual e vontade de prazer eram consideradas históricas pelo discurso médico e pela crença de que o útero poderia dominar o cérebro.

No século XX, como indica Del Priori (2011), o corpo feminino começa a despir-se e isso ocorre, primeiramente, no teatro. A ideia de prazer é incorporada ao corpo, que começa a ser o centro da “sociedade do espetáculo”¹⁹. Del Priori ressalta, também, que o cinema, a dança e o esporte marcaram o início da linguagem moderna da comunicação e da publicidade. Tendo em vista esses processos de mudança, o corpo ganha novas formas e cuidados, com a criação das *lingeries*, de produtos para higiene e beleza feminina e das revistas voltadas para o público feminino. Dentro de todas essas novidades, inicia-se, também, a exibição de corpos e padrões idealizados das mulheres. Na imprensa, eram divulgadas imagens das “garotas modernas”, aquelas consideradas de “boa aparência” (DEL PRIORI, 2011, p. 113). Tal exibição dos corpos femininos no cinema americano introduzia um questionamento:

O que estava em jogo em todo esse discurso da aparência é a transformação do corpo feminino em objeto de um desejo fetichista. Se, por um lado, a estética cinematográfica era sinônimo de mentalidade moderna e um domínio em que a mulher podia tomar iniciativas, por outro, a sensualidade que emanava de sua representação a transformava em objeto passivo de consumo. Ora, o poder de sedução de estrelas do cinema marcou toda uma geração de mulheres, servindo de modelo para a imagem que elas queriam delas mesmas. (DEL PRIORI, 2011, p. 115).

A questão da representatividade feminina existente nas revistas e filmes retoma os padrões de corpos a serem imitados e o corpo feminino como mercadoria de consumo em uma sociedade moderna. Portanto, temos, por um lado, a sexualidade feminina em destaque; por outro lado, a esse destaque é atribuído fetiche.

Coexistiam dois segmentos no contexto da sexualidade brasileira nas primeiras décadas do século XX (DEL PRIORI, 2011): o “lado obscuro da ciência”, buscando e classificando patologias, e o outro lado que buscava investir em manuais para o sexo. Esses

¹⁹ A ideia de uma sociedade do espetáculo, elaborada por Guy Debord, consistiria numa relação entre as pessoas, mediatizada por imagens.

manuais eram destinados a homens e mulheres casados. No entanto, Del Priori acentua que os manuais ainda eram pautados em convenções do século anterior, ligado a binarismos (feminino / masculino) e a questões científicas que continuavam a tratar o corpo feminino como objeto estranho. Os feitos tardios desses manuais, segundo a autora, foram a possibilidade de tirar do espaço da vergonha o assunto do sexo e auxiliar no conhecimento dos prazeres femininos.

Del Priori destaca o periódico *O Rio nu*²⁰, em que o tema do erotismo era abordado de forma humorística e era ilustrado com desenhos e, mais tarde, com fotografias importadas da França. O objetivo do periódico era excitar o leitor. As manchetes continham trocadilhos e havia também contos, quadrinhos e piadas. Ainda na fetichização do corpo feminino, as ilustrações e fotografias eram de mulheres nuas, seminuas ou em processo de despir-se, enquanto os homens apareciam sempre vestidos. A autora afirma que “[n]ormalmente, mulheres eram apresentadas em atitude de total submissão, considerada uma característica exclusivamente feminina. Aos homens, só a eles, cabia a ação” (DEL PRIORI, 2011, p. 128). Um exemplo dessa postura submissa das figuras femininas e das manchetes ambíguas é a capa de *O Rio nu*, de 1º de janeiro de 1910 – “boas entradas” –, onde a mulher aparece nua, de costas, curvando-se ao olhar do homem, que está vestido:

²⁰ Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/rio-nu/706736>>



Figura 1 - O Rio nu, 1910

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

A primeira mudança nesse cenário de submissão da figura feminina ocorreria somente nas décadas de 1960-70, período em que acontece a chamada “revolução sexual”.

Foi ao longo dos anos 70, com os movimentos pela valorização das minorias que a questão da mulher começou a mudar de forma. A sexualidade deixava de ser considerada algo mágico ou misterioso que escaparia aos progressos técnicos ou à medicina. A pílula foi aceita por homens e mulheres, não só porque era confiável, mas, sobretudo, por ser confortável. O orgasmo simultâneo passou a medir a qualidade das relações e significava o reconhecimento da capacidade feminina de gozar igual aos homens. (DEL PRIORI, 2011, p. 179).

Embora caibam restrições e observações ao que apresenta Del Priori (2011), visto que interditos de ordem moral e até mesmo política ainda existem para o prazer feminino, é reconhecível que a chamada revolução sexual foi uma primeira ruptura na tradição que ignorava a mulher enquanto corpo que sente prazer e o reivindica.

1.3.2. Interditos literários

No cenário literário, as regulamentações não seriam diferentes. Virginia Woolf (1984), em sua pesquisa sobre as mulheres e a ficção, apontou o vazio de nomes femininos nas prateleiras. Dentre todos os empecilhos dessa relação, uma questão lhe pareceu fundamental: as mulheres não tinham dinheiro e, conseqüentemente, um teto todo seu para que pudessem dedicar algumas horas do seu dia à escrita. Tudo se deve, segundo ela, ao fato de que, mesmo se as mulheres conseguissem um jeito de ganhar dinheiro, a lei não lhes permitiria possuir esse dinheiro ganho, porque ele seria propriedade do marido. Além do mais, os escritos sobre as mulheres eram sempre feitos pelos homens, que dispunham de teto e dinheiro. Conforme Woolf, havia nos escritores da época a necessidade de falar da inferioridade das mulheres, muito mais para destacar em si mesmos uma pretensa superioridade. A autora questiona a representação das mulheres em tais escritos, ao dizer que:

De fato, se a mulher só existisse na ficção escrita pelos homens, poderíamos imaginá-la como uma pessoa da maior importância: muito versátil; heróica e mesquinha; admirável e sórdida; infinitamente bela e medonha ao extremo; tão grande quanto o homem e até maior, para alguns. Mas isso é a mulher na ficção. (WOOLF, 1984, p. 55).

Para a autora, as mulheres representadas na ficção masculina não eram nada parecidas com as mulheres “reais”, vistas como “insignificantes”. Se na ficção as mulheres falavam “profundos pensamentos”, na realidade não sabiam ler nem escrever (WOOLF, 1984). A investigação da autora corrobora o senso de que a história é escrita pelos homens. Woolf aponta o fato de que as mulheres não eram incentivadas intelectualmente a produzir literatura, a escrever poemas. Tal cenário mudaria apenas no decorrer do século XIX, quando as mulheres da classe média começam a escrever. Durante o século XIX, as prateleiras que antes eram vazias começam a trazer à vista nomes de mulheres (em sua maioria, romances). O que Woolf determina como sendo os requisitos necessários para que uma mulher consiga

escrever são o dinheiro (independência financeira) e um quarto sossegado, onde não seja interrompida pelos afazeres domésticos. Como se desenvolveu, então, a relação entre as mulheres e a poesia erótica no Brasil?

Na poesia erótica, a grande maioria dos poemas era escrita por poetas homens, a quem era assegurado acesso à escrita e aos meios de publicação. A dificuldade das poetas no cenário da poesia erótica brasileira é comentada por Moraes (2018)²¹, que destaca o não direito das mulheres a escrever, sendo ainda mais difícil escrever poesia erótica. Moraes aponta Alexandrina dos Santos como o primeiro nome que aparece nessa linha literária, em meados do século XIX. Somente em 1915 Gilka Machado publicaria o primeiro livro de poemas eróticos escrito por uma mulher. Sua recepção não foi inteiramente positiva, visto que parte da crítica e dos leitores confundiram a voz poética dos poemas com a figura pessoal de Machado. No contexto em que a poeta consegue publicar, apenas alguns nomes femininos figuram no cenário literário da época, como Júlia Lopes de Almeida e Francisca Júlia²². Ainda assim, nenhuma delas voltou sua obra ao tema da sexualidade e do erotismo feminino. A produção de autoria feminina aumenta, como indica Moraes (2018), nos anos 70.

Mario Cámara (2014), ao tratar do corpo na cultura brasileira no período de 1960-1980, aponta nomes como: Glauco Mattoso (em sua combinação de soneto e escatologia); Hélio Oiticica e Lygia Clark (o corpo enquanto processo mesmo da arte e convidando à participação do público); Jorge Mautner (em sua inespecificidade da arte no trato com o corpo e o sexo); Roberto Piva (em sua rebeldia do corpo); Torquato Neto (em sua experimentação com o corpo e com a linguagem); e Paulo Leminski (em sua poética do excesso). Por que todos esses nomes? Porque, ao abordar o corpo na cultura brasileira, as referências em destaque são, em sua maioria, nomes masculinos. O corpo, enquanto presença na arte, não parece ser uma preocupação das mulheres. Não nos “corpos pagãos” destacados por Cámara. Torna-se necessário, portanto, marcar a quebra com essa estrutura, quebra que ocorre com a produção feminina de poesia. Nesse sentido, o trabalho feito por Angélica Soares (1999) se contrapõe ao texto de Cámara, já que traz vozes femininas que fizeram do corpo e do erotismo os temas de sua produção. Soares aborda não somente os poemas de Gilka Machado, Hilda Hilst e Adélia Prado, mas também apresenta nomes nem sempre mencionados nos estudos sobre erotismo.

²¹ Em entrevista, disponível no link: <<https://observador.pt/especiais/eliane-robert-moraes-e-o-erotismo-nao-sao-so-os-portugueses-nos-tambem-temos-os-nossos-belos-recalques/>>

²² Francisca Júlia (1871-1920) publicou quatro livros, o primeiro em 1895. Publicou também poemas para crianças. Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) publicou romances, contos, novelas, crônicas, relatos de viagens e conferências. Seu primeiro livro em 1886.

Alguns dos nomes estudados por Soares nos ajudam a entender que o agravante está no esquecimento desses nomes por parte da crítica. Marly de Oliveira, Diva Cunha, Myriam Fraga, Neide Archanjo, Suzana Vargas, Astrid Cabral, Lourdes Sarmento, Nísia Nóbrega e Helena Parente Cunha recebem atenção aos seus poemas, todos tematizando o corpo em sua relação com o desejo. Como exemplo disso, temos o poema “Sulco”, de Helena Parente Cunha, no qual a palavra poética se manifesta sem risco, como lugar da transgressão (SOARES, 1999, p. 46):

no silêncio
da minha carne
profunda
riscas o sulco
onde me exilo
a linha que me fecha
ao limite do corpo

riscado

cortas o arco
que me cerca
e cavas
além do sulco
fundo
a palavra onde existo

sem risco

(CUNHA, 1980, p.p. 15-16 apud SOARES, 1999, p. 45).

Pensando nos nomes femininos da poesia, há um tema delicado e que ainda produz faíscas na literatura e nas mesas literárias. Existiria uma escrita feminina? No sentido de que o texto possui uma marca do gênero? No caso desta dissertação, trabalha-se com a percepção de uma autoria feminina que possui força justamente por produzir uma arte erótica, a qual sempre foi predominantemente masculina. Defendo que, ante o caráter falocêntrico da poesia erótica, a autoria feminina importa e marca um lugar e um momento de ruptura. Não por acaso o tema do erotismo e da arte produzida por mulheres ser destaque no contexto atual. Pensando na arte enquanto parte de um conjunto político e que por ele sofre interferências, não se pode ignorar a autoria.

Longe de pensar que na materialidade do texto existam pistas ou até mesmo “um tom, uma dicção, um ritmo, uma respiração próprios”, como defende Lúcia Castello Branco (1991, p. 13), nossa abordagem parte do texto, mas em conjunto ao contexto. Para Castello

Branco, existiria uma dicção feminina, que não necessariamente se daria em textos escritos somente por mulheres. Se for pensada nesse sentido, a escrita cairia em essencialismos sobre o que é masculino e o que é feminino e não é essa a intenção. A autoria importa enquanto rompimento de uma tradição e enquanto diferença na abordagem, porque tais aspectos, juntamente com a poesia de Rennó em si, são o que constroem a noção de poesia eroticômica. Soares (1999) evidencia o papel da mulher que escreve poesia erótica:

A mulher que pensa e diz o erotismo livremente é a mesma que pensa e diz o seu papel, enquanto construtora da sociedade. São faces do mesmo processo. O autoconhecimento erótico leva ao conhecimento do outro e do mundo, e à consciência do poder de transformá-lo com vontade própria. (SOARES, 1999, p. 57).

Para a autora, a relação entre a escrita de autoria feminina e o corpo vai muito além de um simples tema. Ela ressalta a face contestadora desses textos e os encara como “ação transformadora” na direção de uma emancipação pela linguagem. Como indica Soares, esse interesse das poetisas em produzir textos eróticos surge de uma “consciência da necessidade de ruptura dos paradigmas masculinos” (SOARES, 1999, p. 57). Dessa forma, as poetisas passaram a construir, por si mesmas, e não mais pela ação de escrita masculina, o prazer feminino na poesia.

1.4. O que não tem governo nem nunca terá?

Retomando a noção de “resistências” nas correlações de forças do poder (FOUCAULT, 2017), podemos pensar a sexualidade feminina como resistência, visto que a ela sempre foram atribuídas funções determinadas, como, por exemplo, ser mãe. A história demonstra um silenciamento das vozes femininas nos discursos literários e políticos, bem como as restrições em torno da sexualidade e dos direitos das mulheres. No entanto, os processos de mudança ocorreram de maneira a tentar revisitar certos lugares históricos e reivindicar a voz nas frestas do poder.

Um dos caminhos possíveis para essa mudança e reivindicação é a arte e a consciência histórica do poeta com relação ao seu passado e ao que ele deseja para o futuro. Os versos de Carlos Moreira trazem ao texto e ao contexto o lampejo de sobrevivência viabilizada pelas mãos que iluminam o escuro de nosso tempo:

há sempre um sujeito

que entra pela porta com uma lâmpada na mão
e ilumina a cena.
o que ele segura firme em sua mão é a arte.

(MOREIRA, 2018).²³

Há movimentos na arte contemporânea que contam com a presença em massa de mulheres realizando projetos artísticos, literários, musicais etc.. Isso se deve ao desejo de ocupação pelas mulheres dos espaços que, como já visto, sempre foram, em sua maioria, masculinos. Na literatura, um exemplo forte desses movimentos foi a criação do *Mulherio das Letras*, idealizado por Maria Valéria Rezende. Em um primeiro momento, foi criado um grupo no *Facebook*, que buscou reunir mulheres envolvidas com as letras. O grupo já conta com a participação de mais de seis mil mulheres. Depois, realizou-se o encontro em João Pessoa, em outubro de 2017, buscando articulação e parceria entre as artistas. Todo o movimento ocorreu de forma colaborativa, com a participação de mulheres “negras, indígenas, lésbicas, trans, travestis, moradoras das periferias, das zonas rurais, das cidades grandes, das cidades pequenas, do Sudeste, de fora dos eixos RJ/SP, do Norte, do Nordeste, do Centro Oeste e do Sul”²⁴. Proliferam, ainda, projetos voltados para a escrita e a produção artística femininas, como, por exemplo: *Mulheres que escrevem*, *Mulheres que editam*, *Senhoras obscenas*, *Leia mulheres*, *Leia mulheres negras* e diversas outras iniciativas de páginas da internet.

Quando pensada em sua manifestação musical, a produção feminina caminha no mesmo sentido. Visto que existe uma inespecificidade na estética contemporânea (GARRAMUÑO, 2014), não nos cabe impor limites entre poesia, música e artes plásticas, mas sim pensar nos seus entrecruzamentos e interferências. Destaca-se, nessa perspectiva, o espetáculo multimídia *Feminística*, idealizado por Iara Rennó e que aconteceu em maio de 2017. Assim como o *Mulherio das Letras* e os outros projetos literários, *Feminística* abarcou a pluralidade da produção feminina contemporânea, através das vozes de Tulipa Ruiz, Mel Duarte, Juliana Perdigão, entre outras mulheres.

Além de ações em conjunto, como os trabalhos citados, existem coletivos e oficinas voltados para a produção feminina. Há, inclusive, oficinas e grupos de escrita de textos eróticos. Seguindo essa linha, percebemos na produção musical a “colocação do sexo em discurso” (FOUCAULT, 2017). As vozes femininas têm produzido canções com temática

²³ Poema retirado da página do poeta no *facebook*:
https://www.facebook.com/caixadesilencio?hc_ref=ARQ0fGqxfWkjiSxw5zM7Je0gxslvQYM8NK2vg0sx6O7OzHtjfhqqvNT62lEgGiZCE&fref=nf.

²⁴ Informação contida no site do Mulherio das Letras: <<https://www.mulheriodasletras.com/>>.

erótica e sobre a sexualidade feminina como prazer. Destaco dois exemplos dessas vozes: Karol Conka e Flaira Ferro. Advindas de lugares distintos, Conka nascida em Curitiba e Ferro em Pernambuco, elas constroem, através da música, um espaço de reivindicação do prazer. Conka lançou em 2017 a música “Lalá”, expressão utilizada para falar de sexo oral feito nas mulheres. A letra critica a forma como o sexo oral é praticado pelos homens, como nos seguintes trechos: “Moleque mimado bolado que agora chora / Só porque eu mandei se ajoelhar / Fazer um lalá por várias horas”; “Chega a ser hilário / Mal sabe a diferença de um clitóris pra um ovário / Dedilham ao contrário / Egoístas criando um orgasmo imaginário”; “Tem que saber fazer senão gera contradição / Direitos de prazer iguais, mais compreensão”; “Curvem-se, encostem os lábios na flor / Quebra esse tabu, isso não é nenhum favor”. (KAROL CONKA, 2017).

A letra de “Lalá” aposta na crítica sobre a forma como os homens estão acostumados a receber prazer e não saber como proporcionar prazer às parceiras. Por isso, a letra funciona quase de forma didática sobre a maneira “correta” de se fazer o sexo oral nas mulheres. A letra ainda diz “me lambe lá”, no intuito de evidenciar um desejo de ser satisfeita pelo homem a quem a voz se direciona. Por outro lado, a letra de “Coisa mais bonita”, lançada em março deste ano (2018) por Flaira Ferro, aborda o prazer feminino advindo da masturbação, do autoconhecimento. O vídeo da música conta com a participação de mulheres cis e trans se masturbando de verdade. Os trechos a seguir apresentam a abordagem: “Não tem coisa mais bonita / Nem coisa mais poderosa / Do que uma mulher que brilha / Do que uma mulher que goza”; “Toda mulher que se toca / Instiga a autoestima / Estimula o botão / Mesmo que o mundo se choque / O clitóris é antídoto pra morte”; “Não me vem com tarja preta / Deixa livre a minha teta”. (FLAIRA FERRO, 2018).

O que as duas músicas têm em comum, além de construírem na música o prazer feminino, é o fato de terem tido os clipes censurados na plataforma *Youtube*. Os vídeos receberam denúncias e foram retirados do site, temporariamente. Tal decisão só corrobora a ideia de que o prazer feminino ainda sofre com uma recepção negativa por parte de uma estrutura machista, que apoia e incentiva a fetichização dos corpos femininos em diversas instâncias, mas não “aprova” quando o prazer e o corpo feminino são mostrados de forma divergente dessa postura. Como visto em Foucault (2017), o sexo é sempre solicitado a se colocar em discurso e o campo da arte é sempre propício a tematizá-lo. Contudo, quando o sexo se apresenta como resistência, dentro do corpo do poder que ainda se constitui

fortemente pela estrutura conservadora, a vigilância e a censura tentam impedir o despontamento dessas vozes.

Assim como Flaira Ferro e Karol Conka, Iara Rennó também canta o erotismo; o erótico não se limita ao objeto livro. No disco *Arco* (composto apenas por mulheres), Rennó musicou poemas de *Língua brasa carne flor*. Musicou, também, poemas de Alice Ruiz e fez parceria com sua mãe, Alzira Espíndola. *Arco*, segundo a própria Rennó, versa sobre libertação e empoderamento da mulher. Uma das faixas é “Vulva viva”, o poema “Gotas”, de Alice Ruiz, musicado:

gotas
caem em golpes
a terra sorve
em grandes goles

chuva
que a pele não enxuga
lágrima
a caminho de uma ruga

água viva
água vulva

(RENNÓ, 2016).

Como gotas que caem em golpes, o som flui. O erotismo, como a “introdução eroticômica à flor da carne viva”, é água vulva. Todo o disco é cantado de forma despojada e contém o riso na voz de Rennó, visível e audível em sua interpretação do corpo que “ativa os poderes de um corpo outro” (RENNÓ, 2016), na tessitura da voz, que incorpora também a bateria, a guitarra e o clarone. Todos esses elementos formam uma atmosfera imaginativa e múltipla em sons. Nas músicas, a repetição, comum aos poemas, também é um registro significativo na mostra pela criação de uma imagem transgressora.

A repetição é especialmente concreta na música “Meus vãos”, a qual não inserimos aqui pela limitação da página:

veneno veneno veneno eu
quero todo o teu
você não vê
que eu quero, quero, quero tanto
todo o teu veneno
teu coração
todo sim, senão
eu quero ver nos teus poros
Vênus, tesão

você já vê nos meus vãos
 que eu quero quero quero quero
 quero quero quero quero quero...

(RENNÓ, 2016).

Destacamos outro poema de *Língua brasa carne flor* musicado em *Arco*, poema composto de dois versos, cantados a duas vozes – uma feminina e uma masculina – que sussurram e repetem, num crescendo, juntamente ao clarone e à guitarra, a aliteração que materializa o sussurro:

no silêncio áspero de nossos pelos
 o acordo tácito de nossas peles

(RENNÓ, 2015, p. 44, grifo nosso).

O que se destaca nesse recorte da produção contemporânea são as luzes em brasa. São luzes que sobrevivem ou tentam sobreviver ao clarão que cega de um discurso sempre vivo: o discurso dos dispositivos de poder, que ainda são mais fortes dentro da correlação de forças. Daí a política de resistência da poesia erótica ser uma fissura no discurso ofuscante da censura:

se eu peço
 é na pimenta
 agora aguenta

(RENNÓ, 2015, p. 55).

Como vimos, há uma mobilização das mulheres nas artes pela construção – que implica destruição de certos parâmetros e estereótipos femininos – de uma arte erótica representativa do novo momento histórico e literário brasileiro. Bataille (2014) defende que, no erotismo, o desnudamento é um ato decisivo. O desnudamento não é somente a ação de despir-se, não indica apenas o momento imediatamente anterior ao ato erótico; o desnudamento indica abertura ao outro, necessidade de comunicação. Todas as vozes femininas que foram discutidas até agora participam do ato decisivo de dialogar umas com as outras, de maneiras heterogêneas, na tentativa de interferir no mundo.

Capítulo 2 – Erotismo ao pé da letra

O beijo

*quando uma lágrima espessa
brota destes lábios
é porque dentro deles
tua língua há de ter navegado
tão calma e profundamente
que de não aguentar o mergulho
minha boca inteira
go
te
já*

(Lídia Oliveira)

Ao falar de poesia erótica, referimo-nos a um texto que não somente “tem o sexo como tema”, mas que permite “pensar a partir do sexo” (MORAES, 2015, p. 27). A força motriz da narrativa erótica é o erotismo, mas não cessa nele. Partindo da fantasia, elemento que participa tanto do erotismo quanto da ficção, o texto poético permite uma abertura de possibilidades que avança no sentido de suscitar uma crítica da poesia e da própria cultura. Para Moraes (2018, s/p.), a literatura erótica “é essa capacidade de fantasiar. Não é propriamente aquilo que você realiza, nem na cama nem na sociedade, mas é o que você pode estar imaginando num momento erótico”. O texto erótico é a tessitura obscena que permite e provoca multiplicidade de imagens: das leves e sugestivas às sujas e explícitas. Tudo é possível.

Nos estudos sobre erotismo, muito se discute se haveria uma diferença entre um texto erótico e um texto pornográfico. Alexandrian (1993) defende que não há diferença entre o romance erótico e o pornográfico. Para ele, “tudo o que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 8). O autor acrescenta que seria mais importante estabelecer a diferença entre o erótico e o obsceno: no caso do erótico, a carne e os desejos seriam elevados em sua beleza e saúde; o obsceno, pelo contrário, seria a associação da carne ao que é sujo e baixo. Nesta dissertação, o termo “obsceno” é entendido em sua etimologia: como a ideia daquilo que deveria estar fora da cena (MORAES; LAPEIZ, 1984) e, por isso mesmo, emerge no texto. Essa construção erótica / obscena não passa pelo julgamento moral que busca classificar o que é belo como erótico e o que é sujo como obsceno (ALEXANDRIAN, 1993); pelo contrário, belo e sujo já são em si construções.

Se para Alexandrian o baixo é desconsiderado no erotismo, para Moraes (2015) ele é o fator que motiva o texto erótico / pornográfico. Para ela, o erotismo literário é um

“deslocamento da linguagem que trabalha no sentido de deslocar seus objetos para um lugar simbólico que se identifica, invariavelmente, com o baixo-ventre” (MORAES, 2015, p. 27). O rebaixamento seria elemento fundamental do texto erótico, tanto por se tratar do discurso sobre as partes baixas do corpo quanto por utilizar, muitas vezes, vocabulário considerado “chulo”, “baixo”.

No que se refere ao texto, Moraes não diferencia erotismo e pornografia. José Paulo Paes (2006, p. 22), em contrapartida, diferencia o texto erótico do texto pornográfico, afirmando que o texto pornográfico pretende, acima de tudo, excitar o leitor e está, além disso, envolvido por um “comercialismo rasteiro”. O texto erótico, para ele, caso venha a excitar o leitor, não tem nisso sua principal razão de ser. Paes ressalta, também, a necessidade de não se confundir um texto erótico com um texto amoroso. Embora o texto erótico por vezes mencione o amor, poesia amorosa e poesia erótica fundam tradições distintas.

Outro ponto importante, no que diz respeito ao erotismo e à pornografia, é a relação entre os temas e a indústria cultural. No caso da indústria pornográfica, não cabe discussão se o que está sendo visto é uma cena erótica ou pornográfica. Se seguirmos o pensamento de Paes sobre a poesia e o aplicarmos a um filme pornográfico, veremos que o único intuito de filmes desse tipo é a excitação do telespectador. Não há ali qualquer preocupação em criar uma atmosfera imaginativa que construa um espaço de prazer para o homem e a mulher – pensando a relação heterossexual. O “comercialismo rasteiro” é o objetivo por trás das imagens – imagens que potencializam os órgãos sexuais e que resumem o erótico ao genital.

No que diz respeito às outras manifestações artísticas da sexualidade, Castello Branco (1987), tendo por base a noção comercial que envolve a pornografia, sugere que a aproximação entre sexo e comércio seja um aspecto fundamental para diferenciar o erotismo da pornografia. A autora assinala que, juntamente com o conteúdo que o leitor / telespectador consome, estão imbricados valores morais e, possivelmente, políticos. Castello Branco ressalta o caráter falocêntrico do conteúdo de filmes e revistinhas, os quais dão destaque à “potência inesgotável” do pênis e constroem uma figura feminina submissa.

Levando em consideração a palavra “pornografia”, tanto Alexandrian (1993) quanto Castello Branco (1987) recorrem à etimologia da palavra para acentuarem seu cunho mercadológico. A autora apresenta a etimologia, indicando a junção de *pornos* (prostituta) e *grafo* (escrever). Além disso, ela destaca que *pornos* é uma derivação do verbo *pernemi*, que significa vender. Alexandrian (1993, p. 20) especifica que pornografia “designava de início

um relato contando as práticas da prostituição” e destaca o “mais antigo livro pornográfico”, escrito por Luciano, intitulado *Diálogo das cortesãs*. Portanto, pornografia seria a escrita da prostituição.

O termo utilizado para designar os poemas que compõem esta dissertação será “erótico”, mas sem por isso diferenciar texto erótico de texto obsceno ou de texto pornográfico (o qual não é sinônimo de indústria pornográfica). As imagens poéticas são amplas e não se limitam a definições dessa ordem. Todas são, ao mesmo tempo, eróticas-pornográficas-obscenas.

2.1. Que cantam os poetas mais delirantes

Poesia e erotismo nascem dos sentidos, mas não terminam neles. Ao se soltarem, inventam configurações imaginárias – poemas e cerimônias.

(Octavio Paz)

De acordo com Octavio Paz (1994, p. 11), a poesia pode significar um “testemunho dos sentidos”, pois “suas imagens são palpáveis, visíveis e audíveis”. O texto poético é como um campo imagético. Desse modo, ele permite ao leitor experienciar as sensações que o texto erótico descreve e cria, ele pode imaginar com o texto. Moraes (2015) elabora a relação entre ficção, fantasia e erotismo, quando afirma que:

Não há erotismo sem fantasia, assim como não há literatura sem ficção. O princípio ativo da vida erótica coincide, portanto, com o da criação literária, uma vez que ambos se movem ao sabor de desejos que jamais se esgotam em si mesmos e sempre ensejam um mais-além no horizonte. Por isso mesmo, por serem domínios animados pela força motriz da imaginação, o pacto entre Eros e as letras se realiza invariavelmente sob o signo do excesso. (MORAES, 2015, p. 20).

O excesso, ressaltado por Moraes como característica particular do texto erótico, é entendido como um elemento na composição formal do texto por sua capacidade de “multiplicar as imagens do desejo, tal qual um espelho que transforma, deforma e sobretudo amplia tudo o que nele se reflete” (MORAES, 2015).

O trabalho de quem escreve poesia erótica também consiste em escrever aquilo que na própria experiência ficaria limitado. A poesia vai “mais-além” da realidade, o que

confere a ela um aspecto subversivo e reafirma a colocação de Moraes sobre o poder de ampliação do texto erótico. O elemento da imaginação é o elo entre a poesia e o erotismo, conforme reitera Paz (1994):

A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; *a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo.* (PAZ, 1994, p. 12, grifo nosso).

A relação imaginação / poesia é primordial para pensarmos o texto. Se a poesia erotiza a linguagem, a poesia erótica a erotiza duplamente: tanto por já ser uma elaboração imagética, metafórica e transfigurada da linguagem quanto por tematizar o erotismo (que pressupõe imaginação e ritual).

Na Bíblia, a imaginação erótica aparece no *Cântico dos cânticos*, em representações / cenas entre o amado e a amada, entrecortadas pelo coro. Nos cantos, amada e amado são devotos de um amor, de um desejo que é construído pelas imagens das frutas, das flores, do olhar e do toque – imagens que os amados aguardam ou relembram. Os versos apresentam as vozes que exaltam as qualidades físicas da pessoa amada: os olhos, o pescoço, a boca, as mãos e os cabelos. A sinestesia, comum ao texto erótico, é o elemento que dá movimento às cenas:

Esposa

Beija-me com os beijos de tua boca;
 porque melhor é o teu amor do que o vinho.
 Suave é o aroma dos teus unguentos,
 como unguento derramado é o teu nome;
 por isso, as donzelas te amam -
 eleva-me após ti, apressemo-nos.
 O rei me introduziu nas suas recâmaras.

Coro

Em ti nos regozijaremos e nos alegraremos;
 do teu amor nos lembraremos,
 mais do que do vinho;
 não é sem razão que te amam.

Esposa

Eu estou morena e formosa,
 ó filhas de Jerusalém,

como as tendas de Quedar,
como as cortinas de Salomão.

(...)

Esposo

Se tu não o sabes, ó mais formosa
entre as mulheres, sai-te pelas pisadas dos rebanhos
e apascenta os teus cabritos
junto às tendas dos pastores.
Às éguas dos carros de Faraó
te comparo, ó querida minha.
Formosas são as tuas faces
entre os teus enfeites,
o teu pescoço, com os colares.
Enfeites de ouro te faremos,
com incrustações de prata.²⁵

A devoção mútua é celebrada por meio das imagens da sedução, expressa pelo vinho e pela cor da pele e, também, por meio do cortejo, com a menção aos colares e enfeites. Sobre a consolidação do erotismo enquanto gênero literário, Alexandrian (1993) e Moraes (1994) afirmam suas raízes europeias, dando destaque às obras advindas da França e da Itália – Aretino, Boccaccio e La Sale são nomes consagrados. Moraes destaca *Satyricon*, de Petrônio, e *Asno de ouro*, de Apuleio, como obras que fundam uma tradição da “escrita do excesso”. Sem contar, sobretudo, com o que a autora chama de “moderna ficção erótica” (MORAES, 1994, s/p.), inaugurada com *Os 120 dias de Sodoma*, do Marquês de Sade. Nas palavras de Alexandrian, o primeiro poeta latino a despontar na poesia erótica é Catulo: “Dá-me mil beijos, depois cem, depois mil outros” (CATULO apud ALEXANDRIAN, 1993, p. 23). Seus versos possuem a marca do excesso, manifesto na multiplicação dos beijos.

O canto dos poetas delirantes é composto, ainda, pela priapéia grega e pela latina. Priapéia é um conjunto de poemas (epigramas) em honra ao deus Priapo, conhecido por ter um enorme falo que se mantém sempre ereto e por estar ligado à fecundidade e à guarda dos jardins. Nas orgias dionisíacas, ocorriam a falofórias: “procissão em que um enorme falo era transportado pelo falóforo, sacerdote ‘que porta o falo’” (OLIVA NETO, 2006, p. 16) e a imagem de Priapo deriva desses cultos. De acordo com João Angelo Oliva Neto (2006), Priapo se tornou conhecido pelas fábulas (e suas variáveis), nas quais constam que ele seria filho de Afrodite e Dioniso e teria nascido com o defeito de um falo enorme porque Hera teria tocado o ventre de Afrodite e o amaldiçoado.

²⁵ Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/337950412/22-Cantico-dos-Canticos-pdf>>

A priapéia narra, muitas vezes embebida no aspecto risível (OLIVA NETO, 2006 p. 30), a presença do deus Priapo. Nos poemas, há sempre uma imagem do deus e falas que podem ser do próprio Priapo, dirigidas a ele ou sobre ele (OLIVA NETO, 2006, p. 83). Os poemas priápicos gregos aparecem na *Antologia Palatina* e foram escritos desde o século III a.C. até o século VI d.C. Para Oliva Neto, a priapéia latina é composta por uma reunião de poemas em sua maioria de autoria anônima, não havendo um consenso se os poemas seriam de um ou de múltiplos poetas.

Os epigramas que compõem a priapéia grega e a priapéia latina são divididos em subgêneros; desses, destacam-se os epigramas eróticos e os epigramas jocosos. Segundo o autor, “a risibilidade é o caráter mais comum de Priapo na Priapéia Latina” (OLIVA NETO, 2006, p. 144). A priapéia é, portanto, uma parte importante na tradição erótica porque alia a temática do sexo ao risível, tendo como principal característica formal o turpilóquio (obscenidades e “palavrões”). Exemplo dessa obscenidade é o seguinte poema da Priapéia Latina:

Caia eu morto, Priapo, se não sinto
vergonha de empregar palavras vis,
obscenas, mas se tu, que és deus sem ter
pudor, me mostras teus colhões de fora,
“boceta” e ‘pau” preciso pronunciar.

(ANÔNIMO, 2006, p. 221).

Em termos da erótica feminina da Antiguidade, o nome fundador da poesia é Safo, que, além de ter iniciado a erótica feminina, é precursora também do discurso poético homoerótico. No Renascimento, Louise Labé ganha destaque por escrever sobre as sensações físicas do amor (ALEXANDRIAN, 1993). De acordo com Alexandrian, Labé publicava sonetos em que abordava a sensualidade e o êxtase erótico e foi a primeira de sua época a “confessar sua sensualidade” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 283). Renée Dunan tratou do erotismo com humor, sendo tal abordagem uma diferença com relação às outras mulheres que escreveram antes dela. Anaïs Nin é nome consagrado no discurso literário erótico, especialmente por seus contos em que as mulheres são as figuras principais. Por sua vez, Joyce Mansour, à época do movimento surrealista, escrevia poemas em que a relação entre eros, morte e violência constituíam a força motriz de sua escrita. Seus poemas tematizavam também o homoerotismo:

Ela me ama egoisticamente
 Ela ama que eu beba suas salivas noturnas
 Ela ama que eu passeie meus lábios de sal
 Por suas pernas obscenas por seu corpo desmoronado
 Ela ama que eu chore minhas noites de juventude
 Enquanto ela exaure meus músculos que se indignam
 Com seus caprichos abusivos

(MANSOUR apud ALEXANDRIAN, 1993, p. 317).

A linha temporal que se constrói pela escrita dessas mulheres é atravessada pela diferença histórica e pelas distintas abordagens em relação ao erotismo. Todas elas, no entanto, marcam rupturas com o discurso dominante de suas épocas. Labé rompe com a ideia romântica de amor e insere o sexo e os prazeres na poesia. Dunan aborda o humor erótico, transpassando uma literatura em que predominava a abordagem entre eros e morte. Anaís Nin aborda o erótico a partir de personagens centrais femininas em suas experiências do excesso.

2.1.1. O caso das antologias de poesia

Pensar o erotismo literário suscitou perguntas e reflexões acerca de uma tradição da poesia erótica no contexto brasileiro. Embora Moraes tenha organizado uma *Antologia da poesia erótica brasileira* (2015), é notável a disparidade entre poetas homens e poetas mulheres, sendo um total de 112 homens para 12 mulheres. Sabe-se que a organização de uma antologia passa sempre pelo gosto de quem a organiza e, como afirma Marcos Siscar (2017, s/p.), “[u]ma antologia é política, especificamente, no sentido de que faz ‘política literária’. É um recorte, que procura dar sentido ao contemporâneo. Por isso também é uma forma de crítica”. Pensando no que diz Siscar, a antologia se torna um espaço de articulação de vozes oriundas de lugares – culturais e literários – distintos.

Ao resenhar a antologia organizada por Moraes (2015), Gustavo Ramos de Souza (2015) destaca as “pouquíssimas poetas mulheres”, justificando que essa ausência

se deve, mais do que a um descuido da organizadora, a uma conjuntura sócio-histórica, pois, se na nossa literatura são poucas as mulheres que têm vez e voz, isso se acentua ainda mais no que diz respeito à escrita erótica, na medida em que a mulher enquanto sujeito da própria sexualidade permanece constantemente tolhida e reprimida. (SOUZA, 2015, p. 261).

José Paulo Paes (2006), em *Poesia erótica em tradução*, faz a seguinte observação sobre sua antologia, que percorre a lírica erótica desde os gregos até os modernistas:

Patente ao longo de todo o itinerário da poesia erótica do Ocidente, essa reificação da mulher aponta para a hegemonia quase total de um discurso por assim dizer falocêntrico em que o eros feminino só aparece como ausência ou vazio delimitador. Se em mais não fosse, confirma-o estatisticamente a presença de um só poeta-mulher entre tantos poetas-homens reunidos nesta antologia. (PAES, 2006, p. 16).

A mesma ausência da antologia de Paes (2006) reaparece na *Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso* (2011), organizada por Alexei Bueno, que já indica em seu título a ideia de uma linha literária cujas pontas se amarram por mãos masculinas. O organizador, assim, subtrai de sua linha literária as vozes femininas que deveriam estar presentes. Bueno busca legitimar essa ausência destacando o fato de que sua antologia é pornográfica e não erótica. Ele defende que a poesia presente na antologia trata daquilo que se refere à prostituição, do que é baixo e até mesmo grosseiro. Sustenta, ainda, que não se produziu uma poesia erótica no Brasil, mas sim amorosa. Nota-se que Bueno diferencia os termos “poesia erótica” e “poesia pornográfica” e reitera essa diferenciação ao falar que a poesia pornográfica tem como tema central “o elogio do falo”. Declaradamente falocêntrica, a seleção de Bueno traz poemas como o trecho do poeta português Guerra Junqueiro:

(...)
 Sim, cantemos a porra, o caralho iracundo
 Que, antes de nervo cru, já foi eixo do Mundo!
 (...)
 Caralho singular! É contemplá-lo!
 É vê-lo
 Teso! Atravessaria o quê?
 O Sete-estrela!!

(JUNQUEIRO, 2011, p.p. 167-69).

Na antologia *Carne Viva* (1984), organizada por Olga Savary, existe um equilíbrio entre poetas homens e poetas mulheres. A partir desse equilíbrio, importa pensar a forma de construção do erótico nos poemas: como esse organismo (o poema) “multiplica as imagens do desejo” (MORAES, 2015) e como a figura da mulher é construída e se constrói dentro dessa tradição.

O poeta escolhido por Savary para abrir sua antologia é Affonso Romano de Sant'Anna. Em seu “poema tirado de uma enciclopédia de demonologia”, dois versos chamam a atenção e acabam dizendo, metonimicamente, o que significava uma antologia naqueles anos e mostra o que eram as bases da tradição: “E já que a história é *escrita por homens / sobre o corpo* de escravos e *mulheres*” (SAVARY, 1984, p. 37, grifo nosso). Os versos reconhecem um privilégio masculino na história: os homens podem escrever e sempre puderam. Assim, detinham o poder de contar a história daqueles que não eram privilegiados. A ambiguidade da preposição “sobre” indica tanto uma história de autoria masculina a respeito das mulheres, bem como a posição sexual e dominante dos homens sobre / em cima de seus corpos.

Na tentativa de mapear a presença da autoria feminina em antologias de poesia erótica / pornográfica e também na tentativa de mapear o erotismo em antologias dedicadas somente à publicação de mulheres, buscamos entender de que forma as vozes femininas se entrecruzam nesses recortes e como se pensa uma tradição da erótica feminina a partir desses mesmos recortes. Traçar essa linha de leitura permite dar “sentido ao contemporâneo” (SISCAR, 2017) da poesia de Iara Rennó em sua relação com a tradição literária e, ainda, possibilita demarcar as linhas de força do erotismo poético brasileiro.

Delineia-se na produção poética contemporânea a noção de afeto (DI LEONI, 2014). Há uma articulação na poesia de nosso tempo que busca fazer das revistas e antologias de poesia um lugar de comunidade, mediada pelo afeto entre as(os) poetisas que dela participam. Luciana di Leoni (2014, p. 42) nomeia essas relações como o “fazer junto”, em que o poema se torna um lugar de crise “consigo mesmo e com seu tempo”. No caso de antologias de poesia erótica / pornográfica e de antologias dedicadas a poetisas mulheres, o trabalho de fazer junto se torna uma escolha afetiva, estética e política.

Di Leoni (2014, p. 88) adianta que as coleções, revistas e antologias são “roteiros de leitura que refletem determinadas partilhas e valorações dentro da pluralidade”. O trabalho dos que organizam essas antologias, neste caso, demonstra não somente uma escolha afetiva, como também, muitas vezes, um projeto literário e político dentro das demandas contemporâneas. O que seriam essas demandas?

Visto todos os interditos sócio-históricos e literários já mencionados, o redimensionamento de questões político-literárias por parte das mulheres procurou fazer do afeto e da necessidade de uma nova construção do erótico e da poesia de autoria feminina ferramentas para a organização de antologias como *Senhoras obscenas* (2016) e *Blasfêmeas*:

mulheres de palavra (2016). As duas antologias homenageiam Hilda Hilst (também homenageada da Flip 2018). *Senhoras obscenas*, projeto nascido na internet, foi idealizado por Adriana Caló e Graziela Brum. Segundo as poetas, a ideia do projeto teve / tem por objetivo ocupar as mídias com produção feminina. Dentro da pluralidade da antologia não demoram a aparecer poemas com temática erótica, como este da poeta Claire Feliz Regina, “O marido”:

Antes ele fazia sexo demorado.
Cheio de preliminares.
Reclamou-me a vizinha,
virou poeta de hai-kai,
agora, só quer dar
“uma rapidinha”

(REGINA, 2016, p. 23).

Nesse mesmo sentido está *Blasfêmeas*, idealizada por Marília Kubota e Rita Lenira de Freitas Bittencourt. A antologia surge da necessidade de representatividade em eventos literários no Brasil e da disparidade presente em antologias organizadas anteriormente, como a *26 poetas hoje* (1976), de Heloísa Buarque de Hollanda. Diante disso, nota-se que é preciso dizer que as mulheres falam e blasfemam, na contramão de tudo aquilo que se espera delas – de nós. Destaco dois poemas de Ana Elisa Ribeiro. O primeiro, “Antiguidade d’onde viemos”, demonstra a forma como a história agora lida com mulheres que reivindicam lugares:

Péricles disse
que a maior virtude
de uma mulher
era ficar calada.

Péricles se fodeu.

Péricles, hoje, levaria uma surra
dada por mil mulheres
como eu.

(RIBEIRO, 2016, p. 30).

O segundo poema, “Salvando o relacionamento”, traz uma voz poética que aborda a relação erótica de forma irônica:

eu sei, meu bem,
que seu sonho é comer
uma sueca alta loura boa

finge, meu amor,
fecha o olho e finge
o meu cabelo
a gente tinge.

(RIBEIRO, 2016, p.30).

A ideia de comunidade e de fazer junto apontada por Di Leoni (2014) como aspecto da estética poética contemporânea ganha nas antologias o significado de uma “busca político-poética coletiva” (KUBOTA; BITTENCOURT, 2016, p. 205), que aponta para uma tentativa de ligação entre as vozes femininas do passado com as vozes femininas do presente. Além de tudo, a leitura dos poemas de todas essas antologias forma um mapa em que se percebe o aumento da publicação de mulheres, que são editadas por outras mulheres. O conteúdo dos poemas demonstra uma mudança no trato com o erótico. Enquanto há um “elogio do falo” (BUENO, 2011) e uma perspectiva masculina sobre o corpo e o prazer das mulheres nos poemas de autoria masculina, nas poetisas recentes, por outro lado, tenciona-se a construção discordante dessas visões que sempre foram legitimadas.

2.2. Porque todos os risos vão desafiar

O diálogo entre o erotismo e o humor na tradição da poesia erótica brasileira é facilmente reconhecido. Na tradição dessa vertente literária, lemos uma gama de poetisas que aliaram o erótico ao humor, a começar por Gregório de Matos, poeta que está “na origem de uma rica tradição que se consolidou na lírica brasileira, revelando notável vigor até os dias de hoje” (MORAES, 2015, p. 24). A afirmação dessa tradição pauta-se, principalmente, no viés escatológico, tão presente nos poemas eleitos por Moraes para traçar um panorama da erótica brasileira.

Além da força do escatológico imbricada ao erotismo poético, Moraes afirma que a lírica erótica brasileira “costuma abusar do expediente do exagero quando toca em questões profundas”, como a relação entre erotismo e morte, e ressalta as “tônicas do exagero e da comicidade” (MORAES, 2015, p. 31) nessa tradição. O trecho a seguir, do poeta Francisco Moniz Barreto, exemplifica esse exagero:

É a pica – carnal, possante espada,
Que o mundo, perfurante, emenda, entorta,
E tudo vence, como bem lhe agrada.

A pica, ora é calmante, ora conforta;
Sendo em dose alopática aplicada,
A pica ressuscita a mulher morta.

(BARRETO, 2015, p. 31).

Por outro lado, destaca-se em poetisas como Gilka Machado, Hilda Hilst, Olga Savary e Adélia Prado, consideradas referências no discurso erótico feminino, o caráter elegíaco / sagrado de seus poemas. É significativo mostrar que o erotismo, embora trabalhado de formas diferentes por cada uma delas, está envolto nas sombras da culpa, da morte e do melancólico. Exemplo disso é o trecho de “Reflexões”, poema de Gilka Machado:

Ó meu santo pecado, ó pecadora
virtude minha! Ó minha hesitação!
Bem diferente esta existência fora,
ermo de ti tão frágil coração!

Se ora és sensualidade cantadora,
instinto vivo, alegre volição,
logo és consciência calma, pensadora,
silenciosa tortura da razão.

Contudo, eu te bendigo, eu te bendigo,
ó dúbio sentimento, que comigo
vives, minha agonia e meu prazer!

Quanto laurel minha existência junca,
por ti, pecado, que não foste nunca,
por ti, virtude, que ainda sabes ser!

(MACHADO, 1991, p. 255).

Nota-se que o prazer está, intrinsicamente, ligado ao pecado e à agonia. No entanto, esse “dúbio sentimento” é tema caro a Gilka Machado, dado que, em quase todos os seus poemas, a relação prazer / pecado / culpa será matéria de poesia. Na poesia de Hilst, a recorrência se dá pela relação complementar entre prazer e morte. Hilst aborda o desejo em seus poemas sempre acompanhado de uma angústia da e pela morte, como é o caso do poema abaixo:

Toma-me. A tua boca de linho sobre a minha boca
Austera. Toma-me AGORA, ANTES

Antes que a carnadura se desfaça em sangue, antes
 Da morte, amor, da minha morte, toma-me
 Crava tua mão, respira meu sopro, deglute
 Em cadência minha escura agonia.

Tempo do corpo este tempo, da fome
 Do de dentro. Corpo se conhecendo, lento
 Um sol de diamante alimentando o ventre,
 O leite da tua carne, a minha
 Fugidia.
 E sobre nós este tempo futuro urdindo
 Urdindo a grande teia. Sobre nós a vida
 A vida se derramando. Cíclica. Escorrendo.

Te descobres vivo sob um jugo novo.
 Te ordenas. E eu deliquescida: amor, amor,
 Antes do muro, antes da terra, devo
 Devo gritar a minha palavra, uma encantada
 Ilharga
 Na cálida textura de um rochedo. Devo gritar
 Digo para mim mesma. Mas ao teu lado me estendo
 Imensa. De púrpura. De prata. De delicadeza.

(HILST, 2017, p. 264).

A abordagem erótica de Hilst vai ao encontro da teoria do erotismo de Bataille (2014), porque se configura como um jogo entre vida e morte, vida que escorre enquanto os participantes do jogo morrem. De outra forma, o trabalho de Olga Savary busca aliar o erotismo à natureza, sobretudo através da imagem da água, como no poema “Çaiçuçaua” (amor, amado, em tupi):

Sempre o verão
 e algum inverno
 nesta cidade sem outono
 e pouca primavera:

tudo isso te vê entrar
 em mim todo inteiro
 e eu em fogo vou bebendo
 todos os teus rios

com uma insaciável sede
 que te segue às estações
 no dia aceso.

Em tua água sim está meu tempo,
 meu começo. E depois nem poder ordenar:
 te acalma, minha paixão.

(SAVARY apud SOARES, 1999, p. 65).

O poema aborda uma paixão que se estabelece pelas imagens da água e do fogo, muito aliada à natureza e suas estações. Como ressalta Soares (1999), os poemas de Savary tratam de um erotismo ecológico, que faz a ligação entre a água e o fogo como significados de fecundação e purificação pelo momento de fusão. Por sua vez, Adélia Prado tematiza o erótico pela via do sagrado – como vimos, a religiosidade e a busca por Deus são aproximados ao erotismo de Bataille (2014). O poema abaixo trata da relação conflituosa entre corpo e alma:

Escrever me subjuga e eu não entendo.
 Tal qual comer, defecar,
 molhar-me de urina e lágrimas.
 O anelo de comunhão estrangulado,
 mistério que me abate e me corrói.
 Minha alma canta em delícias.
 Meu corpo sofre e dói.

(PRADO apud SOARES, 1999, p. 129).

O que se destaca no poema de Prado é a relação de desejo e proibição: a alma canta em delícias, o corpo sofre, dói; indicando, assim, que a carne sofre em sua incapacidade de concretizar o desejo da alma.

Com exceção do poema de Savary, que aborda um erotismo ligado aos elementos da natureza, as outras poetisas fantasiam o erótico a partir de uma impossibilidade e de um sofrimento quase que inerentes ao contexto em que publicam. O humor e o riso não parecem ser aliados ao tema, enquanto na tradição de autoria masculina o exagero e a “ode à pica”, em sua força penetrante do discurso, parecem ser sempre presentes.

Oliva Neto (2006) considerou Gregório de Matos um Priapo brasileiro. O riso, o escárnio e o obsceno são elementos caros à sua poesia. Desde sua fundação, a poesia obscena é regida pelo humor, retomado na poesia de autoria feminina recentemente, quando os tabus e os pesos relacionados à sexualidade feminina começam a ser questionados.

As antologias de poesia constituídas por mulheres demonstram essa mudança e esse aparecimento de vozes que antes eram recalçadas pelo processo histórico. Iara Rennó está inserida nas vozes contemporâneas que pensam e dizem o sexo por outra perspectiva, não mais aquela em que o prazer era motivo de culpa e significava pecado, como nos poemas de Gilka Machado. Por isso, a poesia de Rennó está em consonância com o contexto literário contemporâneo.

Em *Língua brasa carne flor* (2015) veremos que o poema enquanto festa e o poema enquanto cena constituem faces da mesma moeda. A festa é um dos elementos fundantes da ideia que temos de erotismo, em razão das dionisiacas, dos rituais de adoração aos deuses (Priapo), das orgias e da suspensão das proibições. Assim como nesses momentos de parêntese do mundo do trabalho (BATAILLE, 2014), o poema erótico, tal qual o próprio erotismo como manifestação humana, suspende as interdições do mundo cotidiano e se baseia no excesso (MORAES, 2015) de possibilidades, ações e fantasias em sua configuração. Em cada poema erótico há um mundo às avessas (MINOIS, 2003) expandindo sentidos corporais e linguísticos. A diferença entre a festa real (ritual) e a festa poética (palavra) é que, ao passo que a festa real servia como pretexto para manutenção das regras, a festa da palavra poética recusa qualquer ordem estabelecida.

Para Paul Zumthor (2014, p. 61), a relação entre poesia, música e dança coloca o poema em um lugar central: na cena, quando há uma performance, ou num corpo e num espírito, quando há a leitura. A palavra poética, em Rennó, condiciona-nos à leitura em voz alta. A materialização das palavras pela voz permite que se crie a cena que o poema apresenta e que os sons e os ritmos sejam mais facilmente incorporados. A cada nova leitura, uma cena diferente se forma. A ação da leitura em voz alta ou numa performance assemelha-se ao momento de fusão erótico, porque nesse momento o ser é colocado em questão (BATAILLE, 2014). Essa semelhança se deve ao fato de que o sujeito diante do texto pode compreender-se nele: “[o]ra, *compreender-se* não será surpreender-se, na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço?” (ZUMTHOR, 2014, p. 55, grifo do autor).

Se no erotismo o eu é levado a se colocar em questão, porque morre enquanto ser descontínuo, num aqui e agora, no encontro do leitor com o texto poético a sua percepção “[d]a materialidade, [d]o peso das palavras, [da] sua estrutura acústica” (ZUMTHOR, 2014, p. 55) provoca no corpo do leitor alguma reação. Embora saibamos dessa reação, dificilmente se pode medi-la, visto que cada leitura é “estritamente individual” (ZUMTHOR, 2014, p. 55). Como já discutido, teóricos como Alexandrian e José Paulo Paes acreditam existir uma diferença entre o texto erótico e o texto pornográfico, sendo uma de suas justificativas a de que o texto pornográfico tem como único objetivo excitar o leitor, em oposição ao erótico, que não tem nisso sua principal razão de ser. Não se defende essa diferenciação em nossa proposta, mas ela nos ajuda a compreender o que Zumthor discute a respeito da percepção do leitor diante do texto poético.

No prefácio de *Língua brasa carne flor*, escrito por Xico Sá, não faltam exemplos de como a leitura interfere no corpo do leitor. Sá revela: “tudo no ritmo, no oba-lalá meu coração, e vai num crescente, latejante, paudurescente”, “um livro para meter, não um livro metido”, e o que mais se destaca: “confesso que foi uma paudurescência só esta leitura” (SÁ, 2015, p. 6). Em resumo, a leitura de Sá parece ter atingido o ápice da excitação e não ultrapassado os limites do corpo. Obviamente que, como já afirmado, cada leitura é individual; porém, o livro não se limita ao viés panfletário da “paudurescência”; pelo contrário, o prazer poético consiste em tecer imagens em que a protagonista seja a mulher e seus desejos, não a satisfação masculina. Exemplo desse desejo que quer ultrapassar qualquer limite é o seguinte poema:

vem mais
 me faz
 tremer até
 me arre
 piar
 me faz gozar
 até morrer
 de rir até
 chorar
 e mais
 me faz
 tremer
 morder e pe
 dir mais
 e en
 gasgar
 de rir até
 tremer a mi
 nha voz e mais
 vibrar o ar
 subir o tom
 gritar assim
 vem mais
 me faz
 gemer até
 perder
 o chão
 gozar até
 o amor
 gritar
 em mim
 até você
 sentir
 tremer
 em ti
 até vc

ouvir
 o trim
 e mais
 chorar de rir
 perder
 o ar
 gozar
 em mim
 vem mais
 até
 calar a voz
 e rir até
 vibrar
 o amor
 em nós
 vem mais
 até soltar
 e des
 fazer
 de nós
 os nós
 em mim
 em ti
 até
 não ser
 ser só
 depois
 o amor
 jorrar
 em nós
 sem mais

(RENNÓ, 2015, p.p. 65, 66, 67).

A estrutura dos versos, caindo em espiral, indica de que forma a leitura deve ser feita, seu ritmo, suas pausas. O que chama a atenção, no entanto, é a voz poética que orienta o parceiro em suas ações e o desejo a ser realizado atravessado pelo excesso, pois “o erotismo é, em si mesmo, desejo – um disparo em direção a um mais além” (PAZ, 1994, p. 22). As imagens que concretizam esse “mais além” não cessam de aparecer no poema: “vem mais”, “tremer até”, “me faz gozar / até morrer / de rir”, “até chorar”, “e mais”, “e pe / dir mais”, “en / gasgar de rir”, “subir o tom”, “gritar assim”, “chorar de rir”. As imagens vão num crescendo, embora os versos estejam em queda. A voz poética deseja a supressão do limite (BATAILLE, 2014) e, pela repetição das imagens, se faz o movimento erótico formado pelo som e pelo riso. A forma do poema remete a essa afirmação: “no poema a linearidade se torce, atropela seus próprios passos, serpenteia: a linha reta deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e da espiral” (PAZ, 1994, p. 30).

O poema erótico encena a festa e o ritual sagrado do encontro entre as vozes dentro da cena e do encontro entre leitor e texto. Paz (1994, p.32) ainda acrescenta que “o erotismo é antes de tudo e sobretudo sede de outridade”. Assim também são os poemas, garrafas lançadas ao mar.

2.3. Que desacata a gente, que é revelia

Todos os povos da terra riem, e o elemento cômico mais comum é o sexo.

(Georges Minois)

A ruptura de uma tradição se dá por vias heterogêneas. No caso da poesia erótica, como existem pelo menos duas linhas de força – a linha do escatológico, do exagero e do elogio à pica e a linha do erotismo ligado à morte e à culpa –, a ruptura acontece como forma de reafirmar outras abordagens poéticas. Paz (1984) relaciona a ruptura da tradição à consciência histórica dos sujeitos. Em se tratando do poeta, sua relação com a tradição se torna uma constante revisita ao passado para pensar o presente e também o futuro. Paz entende a tradição como aquilo que é passado de uma geração à outra. O fazer poético participa desse mecanismo. No entanto, o teórico afirma que “qualquer interrupção na transmissão equivale a quebrantar a tradição” (PAZ, 1984, p. 18). Rennó rompe com a tradição de autoria masculina e com a tradição de autoria feminina.

Na teoria de Bergson, o riso social e teatral se dá pela interrupção do vivo, pelo movimento mecânico, pela distração, pelo incidente. Já na comicidade de palavras, Bergson demonstra, entre outras proposições, que “obtem-se uma frase cômica inserindo-se uma ideia absurda num molde frasal consagrado” (BERGSON, 2007, p. 83). Seguindo essa lógica, o efeito cômico se daria pela quebra do sentido esperado inicialmente. No índice do livro *Língua brasa carne flor* (2015), a forma como cada seção é nomeada já indica quebra com a ideia consagrada do vocábulo “tomo”. O fato de a palavra estar no índice de um livro não a torna estranha, num primeiro momento, mas a maneira como cada tomo é elaborado e ressignificado faz com que haja comicidade. Exemplo disso são os tomos: “4. Tomo (no) Quarto – Tratado da Perseguida” e “6. Tomo Sexto – Hai Cai de Boca”.

A comicidade, no jogo de sentidos explorado ainda no índice do livro, acontece devido à interrupção do dado esperado. Como se trata de um livro de poemas, um livro pequeno de 103 páginas, não se espera que ele seja dividido em tomos, divisão recorrente

quando se trata de grandes obras. Portanto, a forma estrutural do livro também compõe o que se quer como eroticômico, e não apenas o conteúdo. Nesse sentido, o livro enquanto objeto e imagem adiciona ao conjunto a ideia de eroticômico.

Como contraponto à tríade prazer / pecado / culpa, a voz poética de Iara Rennó se compõe de língua(gem) brasa carne flor, explora sentidos e formas, sonoridades e sensações, imagens poéticas e oralidades, para “multiplicar as imagens do desejo” (MORAES, 2015). Se a brasa denota um fogo despreendido de amarras, a língua – instrumento de prazer da carne, instrumento de prazer do texto – é o que multiplica essas imagens, partindo da imagem da flor, isto é, a tradição do órgão sexual feminino velado pela metáfora, às imagens suscitadas pela própria nomeação: vulva, vagina, xota, fenda, buceta.

No poema seguinte, a vulva exerce função ativa. Há uma subversão de papéis. Não é a “pica” quem atua, e sim a vulva que sorve e engole. “A pica dura”, dura no sentido tanto de uma permanência quanto no sentido de solidez e fortaleza. A disposição dos versos no processo de decrescimento compõe a ação erótica. A aliteração nos versos iniciais confere musicalidade ao poema, que termina por se completar com a retomada e releitura de um dito popular:

a vulva envolve
sorve
em goles

engole

a pica dura

tanto bate
até que fica

mole

(RENNÓ, 2015, p. 70).

A aliteração, mais do que causar um efeito de som, um ruído que se repete, faz parte também do elemento básico da comicidade, que é o estado mesmo de repetição (BERGSON, 2007) dos movimentos: “a vulva envolve / sorve / em goles”. O som da letra “v” e a articulação dessa letra em voz alta indicam a dissolução das palavras, assim como a pica é engolida pela vulva no momento da ação. Outro elemento comum ao poema e que causa

efeito cômico é o uso de expressões da oralidade. Todavia, a voz poética inverte a relação entre o dito popular “água mole em pedra dura, tanto bate até que fura” e os versos “a pica dura / tanto bate / até que fica / mole”. Mesmo invertendo as imagens, o efeito cômico continua e o leitor, no momento de distração, é surpreendido pelo final do poema.

O eroticômico do poema retoma uma linha da poesia erótica brasileira, a associação do ato sexual ao ato de comer (MORAES, 2015), afinal, a vulva “sorve em goles”, “engole”. Outra linha retomada, mas desconstruída, é a figura da pica: antes “tudo vence, como bem lhe agrada”, nos versos de Muniz Barreto; agora sua força infinita não é tão duradoura, mas colocada em sua realidade mortal e efêmera. Os versos curtos também indicam a efemeridade da ação.

“Terçã” é um dos poemas que compõem o tomo primeiro do livro de Rennó, intitulado “Pequeno diário do amor em carne viva”. O título do poema refere-se à terça-feira e à febre que acomete a voz poética.

TERÇÃ

febre na aurora
sua santa anatomia
vem em boa hora
me foder à luz do dia
sem limites
seus tremeliques
e a porra toda
que escorra pelas pernas minhas
quero perder a linha
esquecer as voltas do caminho
olha
molha
seu dedo na boca
e enfia no meu cuzinho

(RENNÓ, 2015, p. 29).

A ação inicia e também se desenvolve pelo excesso de imagens e pelo excesso na linguagem: “me foder à luz do dia”; “sem limites”; “e a porra toda / que escorra”; “quero perder a linha” e termina por um rompimento dessa velocidade. Quando a voz poética diz “olha”, é como se ela dissesse “(re)pare”. Contudo, a interrupção apenas precede um pedido feito em tom carinhoso: “molha / seu dedo na boca / e enfia no meu cuzinho”. Há uma quebra do ritmo, expressa pela pausa, e também uma quebra do excesso, evidenciada pelo diminutivo “cuzinho”.

“Sábado de não, ressurreição” aborda um amor que machuca e o que fazer com esse sentimento. Diferentemente de “Terçã”, em que as imagens referem-se à febre do encontro corporal, este poema traz a relação entre amor / sexo / dor:

eu ia morrer de amor
 mas desisti
 e resolvi viver
 pode crer
 eu quase afundei na dor
 mas emergi
 e respirei o ar
 desse mar

vou navegar nas águas intranquilas
 mesmo sem ter o leme
 que me leve
 que me lave
 que se foda
 que me fodam
 outros amores
 já não lamento nada
 deixo o barco seguir
 sorrindo do choro
 chorando de rir

(RENNÓ, 2015, p. 25).

O título indica o sábado de não. O que seria esse não? O poema responde nos primeiros versos: “eu ia morrer de amor / mas desisti”. Há um embate entre a vida e a morte. A ressurreição se dá pela desistência de morrer e pelo desejo de emergir da dor. Além da ideia de ressurreição, o riso é explorado nos mesmos versos, pois indica uma ironia aos românticos que morriam de amor pelo inatingível.

Os versos “que me **leve** / que me **lave** / que **se foda** / que **me fodam** / outros amores” indicam uma continuidade de imagens, um desprendimento do eu poético. Mais uma vez, trabalham-se o jogo de sons e a inversão. Dizer “que se foda” significa deixar de lado o sofrimento amoroso que causa dor e escolher o prazer em novas possibilidades: “que me fodam / outros amores”. Ainda que haja momentos de melancolia, a voz poética elabora o choro: “sorrindo do choro / chorando de rir”. O eu poético se mostra otimista, mesmo que chore. Tal riso diante do choro diferencia-se da abordagem de Gilka Machado e Hilda Hilst, que tinham como principal complemento ao erotismo de seus poemas as presenças da morte e da culpa.

Em “Domingo de prosa”, a poeta também versa sobre o amor aliado aos desejos do corpo. Um corpo que se olha e se conhece:

cão latente o amor é um compromisso inadiável e por isso decido esperar pela primeira vez na vida vou cultivar a tal santa-paciência pois este que é um problema químico nos afeta todo o metabolismo o que senão Ele faria com que nos beijássemos na primeira manhã compartilhada assim sem se preocupar em escovar os dentes sequer sem dúvidas sem bom hálito? é sujo indecente subversivo e é por tais atributos que se faz reconhecer o amor

por enquanto me basto nos dias de sim me gosto até vou à praia escutando as cantadas dos jovens dos muito jovens dos velhos das meninas das meninas dos velhos o flerte do policial negro homem lindo aliás um absurdo essa cidade no quesito homem bonito a beleza pode ser também inebriante e é da vista se irradia pelo corpo liberando hormônios acordando demônios em acordes dissonantes eis que pode até levar à loucura sem cura a beleza mas transgressora como o amor nunca será

amor próprio há que se cultivar porque sem este o amor compartilhado fica fraco opaco manco então me volto e me amo me banho me perfume me cozinho durante horas me pinto uma aquarela me leio romance me toco violão me preciso recordar músicas me preciso melhorar ser mais precisa me fico satisfeita então decido que posso voltar a me escrever o livro e espero em prosa por hora até que seja de novo dia de poesia em mim até que o amor me visite em carne e osso veias saliva pele e pelos com seu sopro divino me insuffle razão de viver pra além desse vai e vem sem razão de qualquer viver amém

(RENNÓ, 2015, p.p. 26-27).

Ainda que não seja um texto essencialmente erótico, já que a força motriz se concentra no amor próprio, o poema permite perceber nuances de mudança no trato com a temática amorosa: “o amor é um compromisso inadiável”, compromisso consigo e com o outro. Embora o amor seja inadiável, o domingo sugere a distração das horas e faz com que o olhar se volte para as coisas cotidianas e demoradas. As frases seguem uma sequência ininterrupta, pela qual a voz poética atua como uma espécie de *flâneur*, que olha as outras pessoas: “[...] até vou à praia escutando as cantadas dos jovens dos muito jovens dos velhos das meninas das meninas dos velhos o flerte do policial negro homem lindo aliás um absurdo essa cidade no quesito homem bonito” e, no entanto, volta o olhar para si mesma, sem perder de vista o plano sensorial, pois o amor não se desvia do corpo: “me amo me banho me perfume me cozinho durante horas”.

O tema do cuidado e do prazer solitários perpassa alguns poemas de Rennó e demonstra que a voz feminina não necessariamente deve se preparar para o outro, mas para

um encontro com seu próprio corpo outro. Paz (1994) ressaltou o desejo de outridade característico do erótico e da poesia. Essa outridade, no poema, vive de si e se completa pelo movimento de se cuidar.

O desnudamento (BATAILLE, 2014) implica a abertura para o outro, tanto para a beleza inebriante das pessoas na praia quanto para seus próprios poros. O desejo de outridade é ritualizado pela “espera em prosa”: “espero em prosa por hora até que seja de novo dia de poesia em mim até que o amor me visite em carne e osso veias saliva pele e pelos”. A prosa do domingo sugere uma pausa para o ato de olhar e uma pausa para prostrar com os outros corpos. O ritual erótico finaliza como uma oração, pelo vocábulo “amém”, e reforça o sentido religioso do erotismo.

O poema que encerra o pequeno diário de *Língua brasa carne flor* é “sábado solene”:

quero-te duro
quero-te dentro
esse momento
quero que dure

e cada dia será o primeiro
porque em ti morrerei
pra renascer todas as noites

(RENNÓ, 2015, p. 32).

A anáfora constituída pelo vocábulo “quero” e o jogo com as palavras “duro” e “dure” ditam o ritmo do poema. O último verso retoma a ideia batailliana de que o erotismo é aprovação da vida até na morte. No erotismo, o ser morre enquanto descontinuidade, mas busca sempre o retorno ao momento que dura, ao momento de continuidade: “Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse precível, temos a obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser.” (BATAILLE, 2014, p. 39). O erotismo se torna, então, busca contínua de morrer e nascer. A solenidade do poema se justifica precisamente por essa relação.

O segundo tomo do livro é dedicado ao tema “Língua”, elaborada em seus variados significados, mas principalmente na ambiguidade da língua enquanto carne viva e da língua enquanto linguagem. Para Paz (1994), a poesia é, em si mesma, erótica, porque erotiza a linguagem, desdobra e fantasia as palavras. O primeiro poema do tomo explora essa relação erótica entre língua e palavra:

A repetição sustenta a ambiguidade no título do poema, indicando que não se trata apenas de um poema pequeno – poeminha –, mas também de uma ordem, expressa pelo verbo no imperativo – põe minha. A ambiguidade figura, sobretudo, nos dois últimos versos: “põe minha xota na língua / e me declama todinha”. É um convite a participar da ação de dizer um poema, pela vocalização das palavras, e também uma expressão de ordem da voz poética, sugerindo sexo oral. O uso do diminutivo indica um artifício de linguagem que causa humor, expressa pelo último vocábulo “me declama todinha”.

Há um desprendimento no texto erótico que destaca sua potencialidade para o cômico e seu vocabulário dedicado ao “baixo ventre” (MORAES, 2015):

cada palavra que te sai da boca
é uma gota
a molhar-me

pura poesia, Mallarmé?
só putaria
a melar-me

(RENNÓ, 2015, p. 36).

A poeta aborda a sensação de se sentir molhada ao ouvir as palavras ditas pelo outro do poema e ironiza o ideal de poesia pura. Essa crítica se faz ainda mais significativa já que é feita dentro de um poema erótico, segmento, como já dissemos, em desprestígio no processo literário. O ideário de poesia pura, elaborado por Paul Valéry, concentra-se no processo de feitura do poema, na consciência linguística do poeta no momento de composição, deixando de lado, ou buscando deixar de lado, a “inspiração” poética. A inspiração seria, em si, inútil, não houvesse um trabalho e esforço a partir dela. Para Valéry, o poeta não poderia se deixar dominar pelas palavras; pelo contrário, ele as dominaria. (PIMENTEL, 2011).

Mallarmé afirmava que versos se faziam com palavras e não com ideias. A voz poética indaga Mallarmé a respeito de uma “pura poesia”. A troca de posição do adjetivo (poesia pura – pureza, angelical / pura poesia – menosprezada, secundária) interfere no sentido da pergunta – “pura poesia, Mallarmé?”. À voz poética não interessa o status de uma poesia pura, imune de ideias ou inspiração, como defendia Mallarmé; o que ela deseja é mesmo a putaria estética e erótica, sem que isso signifique que essa putaria seja menos poesia diante do que foi consagrado pelo cânone.

Em *Língua brasa carne flor*, poemas curtos são muito frequentes, além do uso do espaço em branco da página como parte da estrutura dos poemas. Tiradas rápidas e o jogo de palavras são uma característica de Rennó e constituem também a força cômica do livro. Para Bergson (2007), o riso necessita de uma semelhança e de uma continuidade. Por isso, o trabalho psicológico envolvido no riso necessita de uma espécie de fio condutor, que permite ao leitor compreender de onde vem a força cômica diante dos versos lidos. O jogo de palavras ocorre quando “dois sistemas de ideias se sobrepõem realmente numa única frase [...] aproveitamos a diversidade de sentido que uma palavra pode ter, em sua passagem do próprio ao figurado, principalmente.” (BERGSON, 2007, p. 91). Exemplo de jogo de palavras imediato é o poema abaixo, disposto em uma única página, no tomo “Língua”.

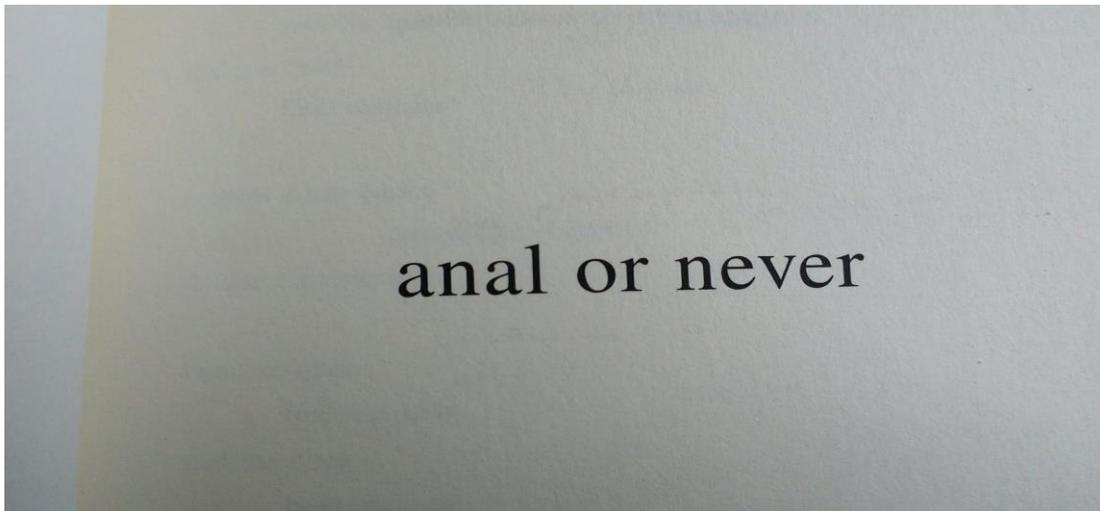


Figura 2 - (RENNÓ, 2015, p. 43).

Na imagem, o jogo de palavras se dá pela semelhança e pela continuidade (BERGSON, 2007). A semelhança ocorre por meio do som e o jogo de palavras só se completa porque depende do restante da expressão. O som do vocábulo “anal” se assemelha ao som da palavra em inglês “now”, que significa “agora”. A continuidade exige o conhecimento da expressão em inglês “now or never”, ressignificada por Rennó, que subverte seu sentido recorrendo à ambiguidade do som. “Anal or never”, no contexto em que aparece, sugere o sexo anal e o imediatismo da voz poética, insinuando que, caso não ocorra naquele instante, nunca ocorrerá. A disposição dos versos também aparece aliada ao ritmo e à oralidade, como no poema abaixo:

bem me quer
 mal me quer
 mal me quer
 bem me quer

o amor é um dueto
 dança quem souber
 deixar o corpo solto

bem me quer
 mal me quer
 mal me quer
 bem me quer

o amor é um duelo
 ganha quem perder
 e souber dar o

salto

(RENNÓ, 2015, p. 45).

A oralidade é inserida no poema e recriada a partir de imagens que dançam na página, como se fosse mesmo uma cantiga. O jogo do “bem me quer, mal me quer” é culturalmente conhecido pela ideia de se retirar as pétalas de uma flor, uma de cada vez, enquanto se diz “bem me quer, mal me quer”, mentalizando a pessoa que se ama e o que ela possivelmente sente por quem retira as pétalas. Acredita-se que a frase dita na retirada da última pétala significa o que o amado sente pela pessoa. Esse jogo é retomado no poema e confere a ele musicalidade, por meio do jogo com as imagens e por meio da repetição.

Ao amor é atribuído o ato de ganhar e perder. Vimos, a partir de Bataille (2014), que o erotismo envolve o desejo de retomada à continuidade perdida. Em Rennó, esse desejo é tensionado por meio das imagens do dueto e do duelo. A fantasia erótica acontece por vias amenas (o dueto, o bem me quer) e também pelo princípio de violência que rege o erotismo (o duelo, o mal me quer). Ao final do poema, a pausa entre o penúltimo e o último verso insinua ambiguidade na expressão “dar o”. Nessa brincadeira, cabe ao leitor completar a sintaxe do verso com o objeto faltante – objeto direto e objeto de desejo: o cu. Tal ambiguidade fica ainda mais forte pela grafia sugestiva da letra “o”, que já materializa no poema a imagem do orifício. No entanto, a pausa, representada pelo espaço em branco, apenas deslocou o objeto de “dar o”, quebrando assim a imagem prevista pelo leitor, quando esse finalmente dá o “salto” para o último verso. Essa interrupção de uma ideia esperada (BERGSON, 2007) cria a fantasia e o humor do poema.

Para Paz (1994) e Moraes (2015), a poesia fantasia a linguagem. Veremos como isso ocorre no poema abaixo:

sonha que me despe
e a festa acontece
sem roupa nem confete
só carne com a carne se veste
se isso te apetece
rasga essa fantasia
sacia essa sede
até dissolver-se em mim

me veste me desfila
me fia me confia
seu coração em chamas
me chama me acende
e ascende em mim

morde meu cangote
me amarra nesse poste
galopa o meu galope
lê minha partitura
com sua parte dura
perfuma perfura
penetra meus poros
enquanto eu evaporo
na noite mais escura

(RENNÓ, 2015, p. 47).

A palavra “sonha”, que abre o poema, remete a elementos fantasiosos e a uma gama de possibilidades que serão desdobrados no decorrer do poema. O segundo verso se destaca pela associação do erotismo à ideia da festa, relação já mencionada anteriormente e que denota um contexto de quebra das regras e afloramento de excessos. A ruptura com o mundo do trabalho (BATAILLE, 2014) possibilita o espaço para o sonho e para a fantasia, muitas vezes esgotados no cotidiano das responsabilidades.

Na festa do poema “só carne com a carne se veste”. O desnudamento indica o desejo de abertura para o outro (BATAILLE, 2014). Essa nudez é um desejo de afirmar-se enquanto relação, pois nela o desejo se reforça, não tanto pela excitação física, mas por uma oposição ao estado fechado. O estado de desnudamento precede o momento erótico da fusão dos corpos descontínuos e essa dissolução dos seres é retomada de forma leve: “sacia essa sede / até dissolver-se em mim”, “penetra meus poros / enquanto eu evaporo”.

O trabalho rítmico do poema se constrói pela aliteração, principalmente na repetição do som de “s”, como nos exemplos: sonha / despe / festa / acontece / sem / só / se /

veste / isso / apetece / sacia. O som de “s” sugere a dissolução / fusão construída na primeira estrofe. A sonoridade é desdobrada em todos os versos, na aliteração, nas ambiguidades e nas paronomásias: me fia / me confia; em chamas / me chama; me acende / ascende em mim; partitura / parte dura; poros / evaporo. As rimas não seguem uma estrutura determinada, sendo externas e internas, consoantes e toantes: despe / veste; acontece / apetece; fantasia / sacia; perfuma / perfura / escura. Todos esses recursos estruturam o poema e determinam sua musicalidade. Esse poema foi musicado por Rennó para o disco “Arco”, sob o título “Mama-me”. O videoclipe é composto somente por mulheres (cis e trans) e apresenta uma abordagem cômica e experimental, seguindo a linha de *Língua brasa carne flor*.



Figura 3 - Retomada de um movimento do funk carioca. No centro da imagem: Lara Rennó.



Figura 4 - Mulheres com seio à mostra. No centro da imagem: Lara Rennó.

Nas duas imagens, as mulheres atuam em conjunto, afirmando a necessidade de uma comunidade feminina que manifesta o corpo e o prazer de maneira contextualizada. Rennó afirmou que esse clipe é um “manifesto mamaísta do movimento peitista”, pois os

seios são uma parte do corpo feminino censurada nas redes sociais, na arte e até mesmo nos espaços públicos em que mulheres são constrangidas por darem de mamar aos seus bebês. O videolipe, obviamente, aborda a relação dos seios e da mulher por uma perspectiva erótica. Percebe-se também a pluralidade de corpos e cores, o riso nos rostos das mulheres que enfrentam conservadorismos:



Figura 5 - Riso feminino aliado ao corpo erótico.

Ao falar da história do riso, pouco se menciona sobre a participação ou a articulação de um riso feminino durante esse processo. Os exemplos são sempre masculinos, como se as mulheres não pudessem ativamente participar da construção dessa história. Minois (2003) chega ao riso contemporâneo e fala de seu suposto esvaziamento, afirmando um desgaste do riso por conta de sua obrigatoriedade. No videoclipe, o riso não é desgastado e obrigatório; pelo contrário, ele é espontâneo e político, corporal e feminino.

Dando continuidade à festa do erotismo, o poema abaixo incita a fantasia de uma noite de gala:

noite de gala

a porra espirra
na cara
nas costas
seca formando crostas

e depois por cima destas
 outras camadas
 na cama
 nas coxas
 nos lábios
 por todos
 os lados
 a porra
 jorra
 forra
 impera
 esporra

a vida é bela
 gala na goela
 é uma alegria
 da porra

(RENNÓ, 2015, p. 54).

Os dois elementos do título remetem a uma cerimônia, mas encenam uma ambiguidade, principalmente pelo jogo de sentido com o uso do termo “gala”, que pode ser tanto uma noite luxuosa quanto o uso no senso comum para se falar do esperma. O riso tradicional das festas precedia um momento de ordem, mas, no poema eroticômico, a festa existe em estado contínuo. O riso serviria para afirmar, mas também para subverter (MINOIS, 2003). Em Rennó, o riso aparece como elemento fundante da subversão, ele não quer (re)afirmar uma ordem cultural e social, e sim questioná-la, como visto em “Mama-me” e em “noite de gala”.

O poema traz o obsceno, isto é, o que deveria estar fora da cena pelas convenções sociais. Exemplo disso é o uso dos vocábulos “porra” e “esporra”. Falar da porra que espirra por todos os lados remete também ao excesso e ao exagero, tão caros aos textos eróticos. O excesso indica uma ação que, pela fantasia poética, pode ser realizada inúmeras vezes e da maneira que se desejar. A primeira parte do poema exemplifica esse excesso e o completa com a sobreposição de imagens:

e depois por cima destas
 outras camadas
 na cama
 nas coxas
 nos lábios
 por todos
 os lados
 a porra
 jorra

forra
 impera
 esporra

(RENNÓ, 2015, p. 54).

Os últimos versos mostram a força subversiva do riso, além de desdobrar a ambiguidade do título. A subversão se faz notar pelos versos “a vida é bela” e “é uma alegria / da porra”, em razão de o erótico estar associado aqui a categorias positivas (bela / alegria). A ambiguidade do termo “gala” é desdobrada pela expressão “gala na goela”, remetendo ao sexo oral no homem. Tendo em vista que erotismo é a capacidade de transfigurar o ato sexual em cerimônia (PAZ 1994), o verso “alegria da porra” fecha o poema como se encerrasse a cerimônia. Em Rennó, o erotismo transita entre espaços solenes e cotidianos:

horário comercial
 sem calcinha
 o rapaz pergunta:
 quer banana?
 e a baba da moça
 escorre na roupa
 ela anda toda tonta
 na cobal de humaitá
 odores das frutas
 misturam-se aos seus
 não há quem não olhe
 não há quem não ouça esse alarde
 jorrando no meio da tarde
 tem melado de cana?
 tem sim, tem muito
 tanto que chega inflama
 quando ela se deita
 transborda na cama

(RENNÓ, 2015, p. 57).

A cena é narrada por uma terceira voz. Por isso, o leitor tem a sensação de estar visualizando um acontecimento de fora. Os elementos externos mesclam-se ao corpo da figura feminina e criam uma atmosfera fantasiosa, ainda que num cenário cotidiano e, aparentemente, não erótico. O poema se constrói mais pela sugestão do que pela ação em si, tendo na relação entre alimento e sexo sua consolidação. A relação entre o ato de comer e o ato sexual é frequentemente trabalhada na tradição de poesia erótica brasileira (MORAES, 2016). As imagens que corroboram para a construção da fantasia erótica em torno dos alimentos são: “quer banana?” (a figura da banana aponta ao órgão sexual masculino); “a

baba da moça / escorre na roupa” (baba de moça é um doce tipicamente brasileiro e, no poema, alude ao gozo feminino); “tem melado de cana?” (expressão que remete ao gozo masculino).

As frutas e seus odores são erotizados, assim como as sensações da moça, enquanto passa por eles. Uma curiosidade é que a cena, por fazer parte de algo cotidiano, acontece durante a tarde e com local determinado: Cobal de Humaitá, famoso espaço com mercados e produtos naturais, bares e restaurantes no Rio de Janeiro. O transbordamento da moça pode ser associado ao que Bataille (2014) chama de experiência interior. Toda a ação do dia, das frutas e dos sons funciona como estímulo que a faz se derramar na cama.

O cotidiano continua sendo o cenário do próximo poema:

a meio caminho pro banco
sob o vestido branco
líquido viscoso
escorrendo um tanto

como se aquele gozo
fosse mel
fosse meu
estremeci
e contraindo a virilha
gozei de novo

sozinha no meio da fila

(RENNÓ, 2015, p. 58).

Dessa vez, o gozo feminino é a manifestação de um prazer solitário que se concretiza no processo de ida ao banco, situação estressante e sobre a qual não se pensa haver possibilidade de gozo. O eu poético feminino é quem narra a ação, mas não deixa claro se seu gozo se deve ao estímulo de ver outra mulher gozando ou se ela mesma é quem goza. Essa confusão existe por conta dos versos: “como se aquele gozo / fosse mel / fosse meu”; a expressão “como se fosse” e o pronome demonstrativo “aquele” indicam um distanciamento do gozo de que se fala. E depois, os versos ampliam a desordem em que o leitor se encontra: “gozei de novo”, sugerindo que a voz poética já havia gozado antes. Não se sabe também se esse gozo é somente uma memória. O que se destaca, além disso, é o fato de o gozo solitário ser uma possibilidade no poema. Uma possibilidade positiva.

Dentro de todas as possibilidades, a retomada de uma voz certa e direta nos poemas de Rennó:

pássaro que quero-quero
 deslizar adentro seu falo
 lambuzá-lo
 falo que eu falo é mesmo o caralho
 grosso e duro
 no claro ou escuro
 eu encaro
 descasco
 te escalo
 me esfolo
 se você quiser
 te cubro até
 que estou para o que der e devir
 que o que quero-quero é cantar
 pra ver pássaro pau subir

(RENNÓ, 2015, p. 61).

A primeira imagem é a do pássaro. Por isso, retoma-se a imagem do pássaro-falo, parte do monumento helenístico em forma de falo que era levado num carro nas dionisíacas. Remete, ainda, ao grande falo do deus Priapo, que protegia os jardins e era admirado / temido por muitos, que acabavam tecendo poemas em sua honra (OLIVA NETO, 2006). Nesse poema, o falo, “que é mesmo o caralho”, também é prestigiado, de maneira a satisfazer a vontade do eu poético.

A passagem do sentido próprio ao figurado (BERGSON, 2007) é explorada em todo o poema e cria uma atmosfera cômica juntamente ao jogo com a sonoridade e com a repetição. Por se tratar da brincadeira com o canto do pássaro, o som é fundamental para o entendimento do mecanismo adotado. Os versos iniciais apresentam esse jogo com as possibilidades de sentidos: “pássaro que **quero-quero** / deslizar adentro seu **falo** / **falo** que eu **falo** é mesmo o caralho”. A repetição das palavras, além de ditar o ritmo do poema, cria tensão entre os sentidos. “Quero-quero” é o nome de um pássaro brasileiro, conhecido justamente pelo som de seu canto, que remete a algo como “tero tero”. Entretanto, a partir do segundo verso, o leitor entende o jogo com o verbo “quero”, indicando o desejo do eu poético. Do mesmo modo ocorre o jogo com o vocábulo “falo”: “falo que eu falo é mesmo o caralho”; a voz poética se coloca abertamente no verso e afirma seu desejo, trocando o pudor da palavra “falo” pela potência da palavra “caralho” e de suas adjetivações: “grosso e duro”.

No antepenúltimo verso, há um trabalho de transposição para o poema de uma expressão da oralidade, porém ela é subvertida. A expressão “para o que der e vier” é trocada por “para o que der e devir”. O devir é um conceito filosófico que indica a mudança permanente pelas quais passam as coisas. A alteração de “vier” e “devir” demonstra que não é

algo dito da boca pra fora, um “para o quer e vier” esvaziado de sentido. O devir, no poema, declara que, ainda que essa relação erótica se modifique, haverá permanência dentro de tal mudança e o desejo de “ver pássaro pau subir” não se esgotará.

No poema seguinte, muda-se a referência priápica do jardim para a cidade:

ainda estou viva
ainda sou carne
ainda é o cerne
da questão

ver a vida passar
na televisão
medo de avião
excitação
via computador
punheta no chat
tecla sap
pose sensual
foda virtual
esquece...

eu quero é sentar no seu pau

(RENNÓ, 2015, p. 63).

A anáfora, nos versos iniciais, dita o ritmo do poema e introduz um eu poético que ainda sente, ainda tem desejos, ainda se coloca a questão do erotismo em carne viva. A experiência do erotismo, embora seja interior, suscita que se busque no exterior um objeto de desejo: o pau. Essa busca não pode ser limitada pelos objetos frios, já que o erotismo é a supressão do limite (BATAILLE, 2014).

Para Bergson (2007), a comicidade teatral se dá por um movimento mecânico, pela interrupção do vivo, pela emolduração do gesto. No poema, há uma tentativa de emoldurar o erótico pelo mecanismo tecnológico: televisão, avião, computador, chat, tecla sap. O eu poético enumera as possibilidades de se ter sexo na contemporaneidade, mas o erótico, como visto, não existe sem a fantasia da cerimônia e do desnudamento, da abertura para o outro. A oralidade, então, provoca uma ruptura com a sequência apresentada por meio da expressão “esquece”. Nenhuma das possibilidades consegue sustentar o ideal erótico que finaliza o poema de forma direta: “eu quero é sentar no seu pau”. O mecânico atravanca o ritual necessário ao erotismo.

De outra forma, mas ainda no cenário urbano:

dois devassos
atrás dos prédios
amassos
mão nos meus peitos
e um dedo médio
por baixo

(RENNÓ, 2015, p. 65).

O erotismo é a dança entre o interdito e a transgressão (BATAILLE, 2014). No poema, o cenário mostra uma quebra com as regras sociais porque os dois devassos estão atrás dos prédios, como clandestinos da cidade. O leitor é uma espécie de *voyeur*²⁷ que vê apenas um movimento rápido, ao passar pelos prédios / poemas; porque, no movimento de distração, seu olhar se depara com esse espaço de ficção performatizado (ZUMTHOR, 2014): os corpos na cidade. Uma visão fragmentada se forma: dois corpos, prédios, mãos nos peitos, dedo médio. O lado ritual do poema é deixado para que o leitor o imagine e fantasie a sequência das ações. Daí a interrupção ser também uma encenação.

No hibridismo erótico apresentado em *Língua brasa carne flor*, os elementos se repetem; porém, a repetição de certas imagens aparece em novo tom (BERGSON, 2007). Por exemplo, as imagens do pau e da buceta são recorrentes. No entanto, elas participam de cenas distintas, com outras abordagens:

buceta é bom

- ele disse -
e assim fez-se
a buceta bateu palminha
feito uma foca
pra ganhar o peixe

(molhou tudo em volta)

fez-se o som

e o som era do cacete!

(RENNÓ, 2015, p. 69).

O verso “buceta é bom” reafirma o desejo eroticômico de abordar o sexo feminino pelo viés positivo e prazeroso. Vimos que a vagina é uma parte do corpo feminino que suscitou investigações médicas, muitas vezes ancoradas em mitos: o medo de o útero

²⁷ Termo em francês para descrever quem sente prazer vendo outras pessoas tendo relações sexuais.

controlar o cérebro, o nojo das secreções naturais da vagina, o pudor religioso quanto à masturbação feminina (DEL PRIORI, 2011).

O cômico é elaborado pela comparação entre buceta e foca: “a buceta bateu palminha / feito uma foca / para ganhar o peixe”. O peixe é, por inferência, o pênis. Nos mesmos versos, existe o riso suscitado pelo diminutivo. O leitor faz uma operação mental e a visualização da cena causa riso. Esse riso, diferente do cômico anteriormente apresentado – porque era um humor positivo – faz rir da cena em si. Outra interpretação de “a buceta bateu palminha” é o ato que remete à masturbação feminina como estímulo antes de “ganhar o peixe”.

A figura da “buceta” é a primeira imagem criada no poema. Os versos “buceta é bom / - ele disse - / e assim fez-se” retomam o texto de Gênesis e a criação do universo. Pelo menos duas expressões do texto bíblico são recuperadas: “e viu que era bom” e “assim fez-se” (BÍBLIA, Gênesis, 1, 1995). A referência ao Gênesis se traduz no momento de criação acontecendo dentro do poema, dentro da fantasia erótica, “fez-se o som // e o som era do cacete!”. A ambiguidade reside na expressão “do cacete!”, uma vez que ela pode revelar uma empolgação no encontro entre “a foca” e “o peixe”, como também indicar o som do pênis nesse movimento.

O erotismo de Rennó não está focado apenas na norma heterossexual. Os poemas que se seguem fazem parte do “toma (na) quinta: amores em vãos”, que aborda o homoerotismo feminino já no trocadilho do próprio título. Os vãos são dramatizados pelo desejo: às vezes, inconfesso; noutras, realizado.

esse desejo ardente
de me ter entre
dedos e dentes
que você cala na boca
sedenta
de me arrancar a roupa
quem é que aguenta?

enquanto isso na sala da justiça
tua pele fala e me atíça
exala o cheiro que me leva
aonde você se revela
e ao vê-la
à luz de velas
a eriçar os pelos
pelas suas pernas
me atiro em pensamento
corro a mão rego adentro

oro corroboro
me concentro

finalmente deito
no seu colo quente
latejante em transe
que me instiga
os lábios vibrantes
a percorrer o rio
denso dos seus flancos
inserindo no seu âmago
o cântico dos cânticos

(RENNÓ, 2015, p.p. 74-75).

Nesse poema, o desejo ardente se constrói pelas entrelinhas e o eu poético se dirige a um você, questionando-o sobre o desejo que ele supostamente reprime: “que você cala na boca / sedenta / de me arrancar a roupa / quem é que aguenta?”. A pergunta inicia um jogo entre fantasia e realidade que é desenvolvido nos próximos versos: “tua pele fala e me atiça / exala o cheiro que me leva / aonde você se revela”. Todo o movimento erótico desse poema acontece pelas imagens sensoriais. A boca, o tato e o cheiro criam uma atmosfera de ritual. O desejo é interdito, mas transgredido pela fantasia: “e ao vê-la / à luz de velas / a eriçar os pelos / pelas suas pernas / me atiro **em pensamento**”. O jogo entre fantasia e realidade confunde o leitor, quando se chega aos versos “finalmente deito / no seu colo quente / latejante em transe”. Não se sabe se esse deitar-se realmente está ocorrendo ou se o desenrolar da ação continua pelo viés do sonho. No entanto, o poema caminha para o “disparo em direção a um mais além” (PAZ, 1994, p. 19), que se concretiza (pelo transe ou pelo real) nos versos finais: “os lábios vibrantes / a percorrer o rio / denso dos seus flancos / inserindo no seu âmago / o cântico dos cânticos”.

O fogo e o líquido constroem o movimento de proximidade e afastamento entre sonho e realidade: “desejo **ardente** / boca **sedenta**; tua pele fala e me **atiça** / corro a mão **rego** adentro; colo **quente** / percorrer o **rio**”. Tais imagens retomam a brasa do título do livro e a chama do erotismo, que levam ao gozo (líquido). Finalizando a ação, a voz poética insere em seu próprio canto o cântico dos cânticos, texto religioso escrito por um homem. Além de marcar a dessacralização do erótico no discurso poético feminino, a retomada do cântico acaba por subverter a imagem falocêntrica de sexo, fundamentada na penetração. Dessa forma, para se inserir no âmago da mulher desejada, à poeta bastam a língua (órgão) e a língua (linguagem).

Se no poema anterior existe uma indefinição no encontro entre sonho e realidade, no poema seguinte as imagens revelam a concretude do ato sexual:

Trepamos até cair
e depois trepamos deitadas
até os joelhos ficarem roxos
da pegação no chão

deu-me uma surra de buceta
que só deus
ou melhor
que só deusa

(RENNÓ, 2015, p. 77, grifo nosso).

O tom narrativo do poema indica uma ação com início, meio e fim. Trata-se de uma relação que se desenvolve pelo excesso (MORAES, 2015). Excesso no sentido do exagero e da intensidade, como se observa nos versos “trepamos até cair” e “até os joelhos ficarem roxos”. Transbordamento. A linguagem é direta: “trepamos” e “pegação” trazem a obscenidade para a cena. Obscenidade que é característica dos poemas priápicos (OLIVA NETO, 2006), ainda que aqui o órgão sexual masculino não seja do interesse da voz poética. Mais uma vez, os elementos tradicionais são ressignificados. Os versos finais indicam, além da inserção de uma expressão comum da oralidade – “que só deus” –, uma subversão pela flexão de gênero: “ou melhor / que só deusa”. A referência se modifica porque o poema todo é flexionado no feminino: “trepamos deitadas” e “surra de buceta”; portanto, a coerência do poema se completa na inversão da referência masculina de sagrado. Não há receio ou culpa envolvidos na ação; há leveza, mesmo que as imagens sejam pesadas.

A obscenidade se repete no poema seguinte. Retomando a fala de Rennó, ao se referir à música de Negro Leo, questionamos: Quem tem medo de buceta?

essa buceta que você lambuza
que você lambe
que você usa

essa buceta que você roça
que você goza
que você sua

essa buceta ninfa
mariposa borboleta
batendo as asas
às escuras

quer pousar na sua

(RENNÓ, 2015, p. 76).

Como visto nos textos priápicos, a obscenidade se dá pelo uso de “palavrões” (OLIVA NETO, 2006). Nos poemas de Rennó, retoma-se o vocabulário explícito pela inserção da palavra “buceta” no lugar de qualquer outro vocábulo tradicionalmente utilizado pelas poetisas mais conhecidas, como Hilda Hilst ou Adélia Prado. Há nessa escolha vocabular o rebaixamento da linguagem (MORAES, 2015).

O uso do pronome de tratamento “você” confere uma intimidade da voz poética com sua interlocutora e direciona o olhar desta para a buceta. Neste amor em vãos, o poema se estrutura em torno da buceta daquela que diz. No último verso, porém, a voz poética se volta para a buceta daquela que ouve: “quer pousar na sua”. Identifica-se a vontade de continuidade, expressa tanto pelo verbo “pousar” quanto pela elipse. A ideia de parada / pouso já se adianta pelas imagens da mariposa, da borboleta e das asas.

Rennó tem por característica os poemas-cenas, espaço de ficção (ZUMTHOR, 2014) que desenvolve uma narrativa ágil.

desde o vídeo K7
 que eu curtia um cacete
 pensei não ser com youtube
 que eu mudaria de clube
 mas de repente no vimeo
 eu encontrei outro meio
 juntei meu corpo com o dela
 lábios com lábios pequenos
 gozamos em frente à tela
 vendo vídeos obscenos

(RENNÓ, 2015, p. 7).

A marcação temporal no poema situa o leitor na época do vídeo K7²⁸. A tecnologia reaparece para fazer a correspondência entre a transição do tempo e a descoberta de outro desejo: “desde o vídeo K7 / que eu curtia um cacete”. A ambiguidade nas parônimas “K7” e “cacete” apresenta a brincadeira com a qual a voz poética lida com a situação. Os versos seguintes atualizam o desejo: “pensei não ser com youtube / que eu mudaria de clube”; a mudança ocorre na plataforma digital e no corpo da poeta. Os versos que marcam esse novo

²⁸ Gravador de áudio e vídeo surgido em 1971 e muito comum no Brasil na década de 1980.

desejo são: “mas de repente no vimeo²⁹ / eu encontrei outro meio”. O meio encontrado pela voz poética sugere nova plataforma, o corpo de outra mulher: “juntei meu corpo com o dela / lábios com lábios pequenos”. O final da cena se dá no momento do gozo, mas não deixa de lado a tela: “gozamos em frente à tela / vendo vídeos obscenos”.

O poema é tecido pela linha das rimas externas. A rima cria o jogo de sentidos, mas também é determinante no ritmo, na velocidade da leitura e na atmosfera cômica do poema: youtube / clube; vimeo / meio; dela / tela; pequenos / obscenos. Além da descoberta do desejo, expressa pela oposição entre “curtia um cacete” e “lábios com lábios pequenos”, o último verso marca também uma novidade no poema, que é o consumo de vídeos obscenos pelo público feminino. O elemento da fantasia é criado a partir de uma motivação externa e o prazer surge do envolvimento homoerótico, até então desconhecido pela poeta. Nesse poema, os objetos, que poderiam ser frios, participam da ação. Eles atuam criando o desejo e não impedindo o encontro erótico de acontecer. Por mais que as plataformas marquem a passagem do tempo, elas não interferem negativamente no prazer do corpo, levando ao desnudamento (BATAILLE, 2014) e a sua abertura para o outro. Por “outro”, entende-se a outridade (PAZ, 1994): outro corpo, outro desejo, outro meio.

O poema que encerra “toma (na) quinta: amores em vãos” também se inicia com a marcação de tempo:

quando eu disse sim
seus lábios sorriram
grandes
se abriram
pra mim
entrei com a língua
de corpo e alma
até o fim

(RENNÓ, 2015, p. 82).

Análogo ao poema anterior, em que a voz poética descobre um desejo que não conhecia, o fato de dizer “sim” envolve fatores de ordem cultural, social e política. Dizer “sim” ao desejo significa transgredir proibições. Nada mais erótico que isso. O interdito cria o desejo (BATAILLE, 2014) e, a partir dele, criam-se novas possibilidades. Dizer “sim” não é um ato solitário, visto que o “sim” é dito a alguém. Além do mais, do vocábulo “sim”

²⁹ Plataforma digital para compartilhamento de vídeos enviados pelos usuários.

dependem as rimas nos finais dos versos seguintes, mostrando que advêm dele todas as re(ações) no poema: sim / mim / fim.

O riso não está no jogo de palavras, como em outros poemas, mas no efeito que é sentido pelo interlocutor da voz poética: “quando eu disse sim / seus lábios sorriram / grandes / se abriram / pra mim”. Enquanto gesto social, o riso tem a função de flexibilizar o que está rígido (BERGSON, 2007, p. 15); o mesmo ocorre no poema: o sim provoca uma abertura do sorriso, uma abertura dos lábios, uma espécie de dilatação do corpo. Os lábios que sorriem podem ser os lábios da boca, bem como os lábios da vagina. A expressão “entrar com a língua” também expressa ambiguidade de sentidos: pode ser a língua (órgão) que entra nos lábios da outra ou pode ser a língua (linguagem) que entra no texto e aborda questões do prazer homoerótico feminino. No poema, evidencia-se a afirmação batailliana de que “o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite” (BATAILLE, 2014, p. 153), principalmente pela afirmação do encontro: “entrei com a língua / de corpo e alma / até o fim”.

De forma diversa das abordagens até então apresentadas, o poema seguinte encena uma voz poética que se introduz por meio da negação:

não me queira
que eu queimo
não me coma
que sou veneno
te deixo

louco

faço efeito
dou defeito
dou vexame
não me ame

pouco

(RENNÓ, 2015, p. 91).

Há nos versos uma relação de causa e efeito, suscitada pela impossibilidade do contato. Para Bataille (2014, p.239), “a formação do erotismo implica uma alternância da atração e do horror, da afirmação e da negação”; essa alternância se coloca através do interdito. O “não” indica aquilo que é proibido. A voz poética joga com essa alternância: se num primeiro momento ela suspende o desejo e insinua um afastamento em relação ao outro – “te deixo” –, logo em seguida ela completa a resolução do desejo – “te deixo // louco”.

Na segunda estrofe, a voz poética, mais diretamente, ainda afirma seu potencial negativo: “faço efeito / dou defeito / dou vexame”. Toda a organização de interdição que perpassa o poema apenas aumenta o desejo de transgressão, já que a voz nega desejando e querendo ser desejada. A alternância é visualizada também nos dois últimos versos. A pausa entre “não me ame” e “pouco” quase concretiza um desejo de distanciamento, que só é quebrado quando se lê o último verso em sua ligação ao penúltimo: “não me ame // pouco”. Esse processo erótico encontra eco no poema de Alice Ruiz:

Depois que um corpo
Comporta
Outro corpo

Nenhum coração
Suporta
O pouco

(RUIZ, 1984, p. 20 apud SOARES, 1999, p. 26).

Sobre o poema de Ruiz, Soares (1999) comenta a relação antitética no paralelismo entre “comporta” e “suporta”. Para ela, a ação de comportar indica o essencial no erotismo, que é o “com”, estar junto, ter algo em comum. O suportar indicaria a angústia vivida depois do momento de transgressão (BATAILLE, 2014). Contudo, o poema de Ruiz conversa com o de Rennó pelo fato de ambos relacionarem causa e efeito decorrentes do jogo erótico. Enquanto em Rennó há um desejo pela negação, tendo por desfecho um pedido – “não me ame // pouco” –, em Ruiz, o eu poético afirma o que ocorre depois da abertura para o outro: “Nenhum coração / Suporta / O pouco”. Ambas as poetisas incorporam nesses poemas corpo / prazer ao coração / amor.

Em Rennó, não é comum o aparecimento de imagens associadas aos animais que não sejam imagens delicadas, como no caso da mariposa ou da borboleta. No caso do próximo poema, a figura animal trabalhada pela poeta é a do cachorro em seu momento de cio, o que configura a expressão do erotismo enquanto instinto e necessidade corporal.

cachorro
seu corpo
colado ao meu
horas a fio
sem freio
sem frio
roçando meu cio
estado de poesia
onde você silencia

meu corpo sua via
leito onde você navega
enquanto deslizo
na sua viga

(RENNÓ, 2015, p. 97).

O cio, além de sugerir o aspecto da violência erótica, também sugere o desejo de uma continuidade que não se perde, pois o eu poético quer um prolongamento do momento de fusão: “seu corpo / colado ao meu / horas a fio / sem freio / sem frio”. Em oposição ao instinto de animalidade expresso pela imagem do cio, há o estado de poesia, no qual o outro silencia.

Vimos que entre a poesia e o erotismo existe uma dupla erotização, já que a poesia implica uma desautomatização da linguagem, um ritual de palavras, e o erotismo é o estado de cerimônia e transfiguração da relação sexual em relação erótica (PAZ, 1994; MORAES, 2015). No poema, o estado de poesia indica não somente a junção desses aspectos, mas também a oposição ao estado fechado, pois o poema exige um leitor, deseja o momento de continuidade pela leitura e pelo olhar do outro. A voz poética compara o momento de fusão do poema ao estado de poesia, em que o silêncio é necessário para que se ouça o poema, sem freio e sem frio. Sem a frieza de uma análise crítica, permito-me inserir aqui os versos de Marília Garcia:

se a gente prestar atenção e fizer silêncio
– se a gente prestar atenção e fizer
silêncio –
pode ser que ouça
alguma mensagem
perdida no ar.

(GARCIA, 2017, p. 13).

A abertura necessária ao poema e ao erótico exige sempre uma atenção específica, uma busca e um desejo. O estado de silêncio de um permite a inserção do outro e o deslizar calmo do encontro de corpos: “meu corpo sua via / leito onde você navega / enquanto deslizo / na sua viga”. As imagens são lentas porque se concretizam na aliteração que movimenta as palavras num ritmo próprio à calmaria: **via / navega / viga**; além do verbo deslizar, que também indica um movimento lento. Assim, exige-se uma atenção, um silêncio.

Voltando a atenção aos poemas curtos de Rennó, o tomo sexto, “Hai Cai de boca”, traz haicais eróticos. O haikai é um gênero japonês de poesia que trabalha a concisão e

a objetividade, captando um momento da natureza. Para Bergson (2007), a natureza não é cômica. Entretanto, nos haicais de Rennó, a semelhança das imagens da natureza com as características humanas acaba por conferir comicidade aos textos. Nota-se, ainda, outro ponto da comicidade, que é a inserção de uma “ideia absurda num molde frasal consagrado” (BERGSON, 2007, p. 83). O riso causado pelos haicais se deve graças ao teor erótico a eles conferido:

2.

orvalho da laranjeira
gota a gota
goza a tarde inteira

5.

antúrios em riste
orquídeas em flor
sexo ornamental

7.

maria sem vergonha
se deixar
até no cacto dá

9.

cu piscando
vagalume enquanto
a boceta borboleta

18.

fogo na palha
quanto mais assopra
mais espalha

(RENNÓ, 2015, p.p. 85-89).

O aspecto físico da natureza se torna cômico através das metáforas, que aproximam imagens da natureza a imagens humanas. Os haicais 7 e 9 são exemplos do riso como efeito de um objeto ridículo. No haicai 7, o efeito risível se deve ao verso “maria sem vergonha”, nome de uma flor e expressão comumente utilizada para designar aquela que não

tem vergonha de expressar seu desejo; no haicai 9, o riso se deve à comparação entre o “cu piscando / vagalume” e “boceta borboleta”. A objetividade não limita o texto; pelo contrário, torna rápida a imagem risível.

Bergson (2007) considera a metáfora poética um artifício linguístico de comicidade. Essa potência cômica se mostra alinhada ao aspecto erótico, como no haicai 2: o orvalho é a metáfora do gozo, que cai em gotas, a tarde inteira. Além da metáfora, apresenta-se, mesmo que em três linhas, o excesso erótico na imagem da “tarde inteira”. O mesmo excesso aparece no haicai 18, metaforizando o desejo erótico e retomando a brasa do título do livro, “o fogo na palha”, desejo erótico que cresce a partir de si mesmo, “quanto mais assopra / mais espalha”. Por mais que se queira calar o desejo, apagar o fogo que se alastra, todas as tentativas causam o efeito contrário, pois acendem mais ainda a vontade de dizer o desejo. Dizer de forma objetiva e leve, como no haicai e em todos os outros poemas.

depois ficamos nos rindo um para o outro
um do outro
e principalmente de nós mesmos

por horas
a esmo

(RENNÓ, 2015, p. 95).

O momento pós-sexo não deixa de ser, também, um momento eroticômico. O eroticômico se configura não só por relacionar o erotismo ao humor ou ao riso, mas também porque redescobre e reinventa, através das palavras e das imagens poéticas, uma sexualidade e um prazer femininos investidos de leveza e riso. O riso aparece enquanto tema no poema anterior e demonstra que, após o momento de fusão / de prazer, não há culpa ou sentimento de tristeza, mas prevalece o riso conjunto. Se o silêncio é o elemento necessário para se ouvir a carne em brasa, o riso é o efeito desse encontro. O poema que encerra esta análise não poderia ser outro. Nele estão contidos o erotismo e o riso, não somente em seu estado de comunicação com o outro – “ficamos nos rindo um para o outro / um do outro / e principalmente de nós mesmos” –, como também a ideia de excesso e de abertura que não se fecha em si mesma: “por horas / a esmo”.

Considerações finais

“o que não tem limite”

O riso precisa de eco (outras inteligências), “nosso riso é sempre o riso de um grupo” (BERGSON, 2007, p.p.4-5). A ideia de coletividade que marca o riso é a mesma que determina o movimento do erotismo na contemporaneidade. A obra de Iara Rennó demonstra, tanto no conteúdo múltiplo de desejos quanto no além-texto, a necessidade de escuta. O som que se faz, no acoplamento de vozes, vozes femininas em interlocução com a voz masculina ou com outra voz feminina, torna-se completo e, ao mesmo tempo, aberto às vozes que queiram responder ao que se ouve. Escutar um poema significa não se ausentar dele, de suas demandas emocionais e políticas.

A palavra poética no erotismo não se restringe a poetizar um sentido corporal, não se instaura como um texto que, aparentemente, pode somente excitar o leitor. O gesto social da poesia erótica de autoria feminina se consagra por meio da consciência do próprio corpo, do prazer sem culpa, da reação aos moldes tradicionais que subestimavam ou não reconheciam (e ainda há instâncias que não reconhecem) a sexualidade feminina para além da maternidade.

A voz de Rennó não ressoa sozinha. Exemplo disso são as antologias organizadas e escritas por mulheres. O texto erótico busca sempre um além mais (MORAES, 2015), o excesso se constrói tanto pelo não fechamento do desejo em uma definição ou um modelo, mas, sobretudo, pela participação ilimitada de outras vozes nesse discurso.

Tendo em vista que o eroticômico é uma abordagem positiva do erotismo de autoria feminina, sua manifestação não se restringe à palavra poética, visto que as músicas de Rennó, o álbum *Arco*, o *Macunaíma Ópera Tupi* e “Linguabrasa noutras bocas”, são compostos e interpretados em uma atmosfera de riso que ultrapassa os limites deste papel. Nos *frames* do clipe “Mama-me” é possível confirmar essa ultrapassagem de plataformas textuais e visuais. O telespectador participa de dentro da ação de ouvir e sentir a intimidade daquelas mulheres e sua manifestação erótica, que se desdobra em manifestação política feminina.

Em Rennó, o cômico não tem por efeito o riso / risos de zombaria ou humilhação (*katagelân*, ‘rir de’) (MINOIS, 2003). Não há um “tipo” eleito a figurar nos poemas para suscitar riso pela distração ou pelo automatismo das ações (BERGSON, 2007). O erótico se constrói no movimento contrário a tudo que é mecânico, visto que ele deriva de forças vitais

de desejo. Vitais porque a definição de erotismo que abre o livro de Bataille (2014, p.15) é: “o erotismo é aprovação da vida até na morte”. No jogo entre vida e morte dentro do texto erótico, predomina a vida, o que nela se manifesta como desejo e prazer.

O que se tentou fazer, pelas análises dos poemas, foi uma conversa entre texto e leitor. Seguindo o que Bataille (2014) sugere: não se pode encarar um objeto erótico como algo frio, fora do eu. Ler e analisar poemas eróticos é também se colocar em questão. É necessária uma fusão entre o olhar que analisa e o som que está sendo ouvido. Sou eu também uma mulher que escreve, contemporânea de Rennó. Por isso, as considerações finais não fecham, não determinam uma verdade sobre o prazer feminino ou sobre nossa época. Não fecham os sentidos dos textos.

As afirmações de Moraes (2015) e Minois (2003) corroboram essa ideia de não fechamento. Sabendo que “a lira de Eros, inquieta com seu objeto, nunca se acomoda a uma só forma nem tampouco a uma só tradição” (MORAES, 2015 p. 26), não cabe tentar emoldurar a poesia de Rennó a uma tradição erótica, seja de autoria feminina ou de autoria masculina. Há pontos de contato entre sua poesia e variadas tradições, mas há também o aparecimento de um conceito de poesia: a poesia eroticômica. Embora seja possível que essa abordagem do erotismo apareça em outros e outras poetas, é Rennó quem a nomeia e introduz essa ideia em *Língua brasa carne flor*. Além disso, a noção de ilimitado é reforçada também no riso: “[a] primeira qualidade do humor é precisamente escapar a todas as definições, ser inapreensível, como um espírito que passa” (MINOIS, 2003, p. 79). O erótico e o riso não têm limite e não podem ser restritos a uma definição, tampouco o seria a poesia eroticômica.

Referências bibliográficas

- A *BÍBLIA*. Tradução Ecumênica. São Paulo: Loyola, 1995.
- ALBERONI, Francesco. *O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ANÔNIMO. In: OLIVA NETO, João Angelo. *Falo no jardim: priapéia grega, priapéia latina*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2006.
- ARISTÓTELES. Poética. Trad. Eudoro de Souza. In: *Metafísica: livro 1 e 2; Ética e Nicômaco; Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os pensadores).
- BARRETO, Francisco Muniz. A pica ressuscita mulher morta. In: MORAES, Eliane Robert. (Org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- BEARD, Mary. O riso, antigo e moderno. *Revista Serrote*. Rio de Janeiro, n. 26, 2017.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRUM, Graziela; CALÓ Adriana. *Senhoras obscenas: antologia poética*. São Paulo: Editora Benfazeja, 2016.
- BUENO, Alexei. *Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CÁMARA, Mario. *Corpos pagãos: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta Brasil, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- DI LEONI, Luciana. *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.
- GARCIA, Marília. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

- GARRAMUÑO, Florencia. Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- JUNQUEIRO, Guerra. A torre de babel ou a porra do Soriano. In: BUENO, Alexei. *Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- KUBOTA, Marília; BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. *Blasfêmeas: mulheres de palavra*. Porto Alegre: Casa Verde, 2016.
- MACHADO, Gilka. *Poesias completas*. Brasília: Editora Cátedra, 1991.
- MINOIS, Georges. História do riso e do escárnio. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MORAES, Eliane Robert e LAPEIZ, Sandra Maria. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MORAES, Eliane Robert. (Org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.
- OLIVA NETO, João Angelo. *Falo no jardim: priapéia grega, priapéia latina*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2006.
- PAES, José Paulo. (Org.). *Poesia Erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. A tradição da ruptura. In: *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PIMENTEL, Brutus Abel Fratuze. *O ideário poético de Paul Valéry*. XII Congresso Internacional da ABRALIC, Curitiba. UFPR, 2011.
- PLATÃO. *O banquete*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- REGINA, Claire Feliz. O marido. In: BRUM, Graziela; CALÓ Adriana. *Senhoras obscenas: antologia poética*. São Paulo: Editora Benfazeja, 2016.
- RENNÓ, Iara. *Língua brasa carne flor*. São Paulo: Patuá, 2015.
- RIBEIRO, Ana Elisa. Antiguidade d'onde viemos; Salvando o relacionamento. In: KUBOTA, Marília; BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. *Blasfêmeas: mulheres de palavra*. Porto Alegre: Casa Verde, 2016.
- SÁ, Xico. Iara Rennó em língua, brasa, carne e flor. In: RENNÓ, Iara. *Língua brasa carne flor*. São Paulo: Patuá, 2015.
- SAVARY, Olga. (Org.). *Carne Viva*. Rio de Janeiro: Editora Achiamé, 1984.

SISCAR, Marcos. A questão da antologia: entre a história e a publicidade. In: A questão da antologia: entre a história e a publicidade. *Entrevista com Marcos Siscar*. Afluente, UFMA/Campus III, v.2, n.4, p. 195-199, jan./abr. 2017 ISSN 2525-3441.

SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

SOUZA, Gustavo Ramos de. Resenha de: MORAES, Eliane Robert (org.). Antologia da poesia erótica brasileira. 504 p. *Aletria*, Belo Horizonte, v.25, n.3, p. 257-262, 2015.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Referências eletrônicas

O Rio Nu: periódico semanal caustico humorístico. Rio de Janeiro: 1898-1916. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/rio-nu/706736>>. Acesso em 11 abr. 2018.

BUARQUE, Chico. *O que será (À flor da pele)*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/chico-buarque/1217237/>>. Acesso em 22 set. 2016.

_____. *O que será (À flor da terra)*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/chico-buarque/45156/>>. Acesso em 22 set. 2016.

CÂNTICOS, Cântico dos. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/337950412/22-Cantico-dos-Canticos-pdf>>. Acesso em 7 mai. 2018.

CONKA, Karol. Lalá. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PschZtJ5w5s>>. Acesso em 02 jul. 2017.

FERRO, Flaira. Coisa mais bonita. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4W8Jo-4IqcQ>>. Acesso em 20 mar. 2018.

MOARES, Eliane Robert. *Imaginação erótica se baseia no excesso*. Folha de São Paulo, 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/16/mais!/15.html>. Acesso em 22 mai. 2017.

_____. *Três livros de poesia erótica apresentam um painel do gênero*. O Globo, 2017. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/tres-livros-de-poesia-erotica-apresentam-um-painel-do-genero-no-brasil-16737244>>. Acesso em 04 mar. 2016.

_____. *Eliane Robert Moraes e o erotismo*: “não são só os portugueses, nós também temos os nossos recalques”. Observador, 2018. Disponível em: < <https://observador.pt/especiais/eliane->

robert-moraes-e-o-erotismo-nao-sao-so-os-portugueses-nos-tambem-temos-os-nossos-belos-recalques/>. Acesso em 08 mar. de 2018.

MOREIRA, Carlos. *O que pode a arte num mundo fascista*. Disponível em: <https://www.facebook.com/caixadesilencio/photos_all>. Acesso em 7 mar. 2017.

OLIVEIRA, Lída. *O beijo*. Disponível em: <<http://beijaflordelis.blogspot.com/2017/01/o-beijo.html>>.

RENNÓ, Iara. *Arco*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aNEPIMog6yM>>. Acesso em 12 ago. 2016.

_____. *Iara Rennó lança simultaneamente os discos “Arco” e “Flecha”*. O Globo, 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/iara-renno-lanca-simultaneamente-os-discos-arco-flecha-19414498>>. Acesso em 14 jun. 2016.

_____. *Iara Rennó lança clipe de “Mama-me”, grito de libertação da mulher*. O Grito, 2016. Disponível em: <<http://revistaogrito.com/iara-renno-lanca-clipe-de-mama-me-grito-de-libertacao-da-mulher/>>. Acesso em 19 ago. 2016.

_____. *Mama-me*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ru-IeOXxGgg>>. Acesso em 22 jul. 2016.