

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

**OSMAR CASAGRANDE JÚNIOR**

**O PALAVRÃO E O ERÓTICO NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

Campo Grande – MS  
Março - 2012

**OSMAR CASAGRANDE JÚNIOR**

**O PALAVRÃO E O ERÓTICO NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Mestrado em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Adélia Menegazzo.

Área de Concentração: Teoria literária e estudos comparados.

Campo Grande – MS  
Março – 2012

**OSMAR CASAGRANDE JÚNIOR**

**O PALAVRÃO E O ERÓTICO NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

APROVADA POR:

---

MARIA ADÉLIA MENEGAZZO, DOUTORA (UFMS)

---

DANIEL ABRÃO, DOUTOR (UEMS)

---

RAUER RIBEIRO RODRIGUES, DOUTOR (UFMS)

Campo Grande, MS, 16 de março de 2012.

Para Wanda, com quem busco a simplicidade do ser.

## AGRADECIMENTOS

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Adélia Menegazzo, que me orientou dedicadamente neste trabalho e foi bastante paciente e compreensiva, desde a graduação, apoiando-me sempre, apesar de minhas faltas em vários momentos delicados. Por despertar incomensuravelmente a apreciação da literatura e das artes em geral, como referência de um conhecimento inestimável, proveniente de uma paixão sincera que se evidencia a cada lição, verdadeiro deleite para seus aprendizes.

Aos professores que foram fundamentais para este trabalho. À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rosana Cristina Zanelatto Santos, que, entre outras lições sobre a descontinuidade que paradoxalmente nos une e separa a todos como humanos, apresentou-me o pensamento de Georges Bataille. Ao professor e amigo Henrique Pimenta Santos, que já na infância suscitou-me a paixão pela literatura, que foi fundamental na escolha do tema deste trabalho e que sempre me inspirou na busca espiritual pela continuidade, sem dogmas, de forma muito crítica e ainda com generosas doses de risos. Aos Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues e Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Kelcilene Grácia Rodrigues, que no papel fundamental de criticar contribuíram para a evolução deste trabalho. Ao Karl, pelas traduções para o Inglês.

A todos os amigos que me auxiliaram de alguma forma, os quais estimo como “o melhor de mim”, mas não me arrisco a citar, agradeço pelas longas e deleitosas reflexões/discussões sobre poesia e erotismo e por sugerirem referências fundamentais.

A minha família, pelo apoio que me deram em minhas decisões, especialmente aos meus pais, pelo afeto e trabalho árduo que, sem medir esforços e sem hesitar, dedicaram para que eu pudesse ter acesso a uma boa formação e a poder escolher.

À Wanda, companheira paciente e dedicada, por me confortar e incentivar nos momentos de maior ansiedade e desordem, por ser fundamental nas etapas mais decisivas, inclusive a de iniciar este trabalho, por celebrar os acertos e me reanimar a corrigir os erros.

## RESUMO

Este trabalho analisa a relação entre o palavrão e o erótico em poemas brasileiros produzidos nas últimas três décadas, contemplados por quatro antologias: *Os cem melhores poemas brasileiros do século*, organizada por Ítalo Moriconi, *Antologia pornográfica*, organizada por Alexei Bueno, *Na virada do século – poesia de invenção no Brasil*, organizada por Claudio Daniel e Frederico Barbosa e *M(ai)S – antologia SadoMasoquista da literatura brasileira*, organizada por Glauco Mattoso e Antonio Vicente Seraphim Pietroforte. A análise se propõe a mostrar de que maneiras esses poemas estabelecem uma relação entre a linguagem licenciosa e a produção do significado erótico, mostrando que os poetas se empenham em corroborar o aspecto transgressivo do erotismo. A pesquisa também aponta como as antologias contemplam em maior ou menor grau essa poesia, o que se relaciona com um maior ou menor conservadorismo em sua proposta, assim como com sua projeção no mercado editorial.

Palavras-chave: erotismo; palavrão; obscenidade; transgressão; antologias.

## ABSTRACT

This work analyses the connection between swearwords and eroticism in a corpus of Brazilian poems published in the last three decades, available within four anthologies: *Os cem melhores poemas brasileiros do século*, compiled by Ítalo Moriconi, *Antologia pornográfica*, compiled by Alexei Bueno, *Na virada do século – poesia de invenção no Brasil*, compiled by Claudio Daniel e Frederico Barbosa, *eM(ai)S – antologia SadoMasoquista da literatura brasileira*, compiled by Glauco Mattoso and Antonio Vicente Seraphim Pietroforte. The analysis aims to show in which way those poems establish a correlation between coarse language and the grasping of erotic meaning, in this way exposing the effort of the authors in order to maintain the transgressive aspect of eroticism. The research also indicates how the chosen anthologies contemplate erotic poetry to a higher or lesser degree, according to the overall purpose of these compilations being either more or less conservative, as well as their projection in the editorial market.

Keywords: eroticism; swearwords; obscenity; transgression; anthologies.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
 <b>Capítulo 1</b>	
<b>O PALAVRÃO COMO ELEMENTO ERÓTICO</b>	
<b>1.1 A poesia erótica nas antologias .....</b>	<b>12</b>
<b>1.2 Por uma poesia obscena .....</b>	<b>25</b>
 <b>Capítulo 2</b>	
<b>OBSCENIDADE, FANTASIA E SADOMASOQUISMO .....</b>	<b>82</b>
 <b>CONCLUSÃO .....</b>	 <b>103</b>
 <b>REFERÊNCIAS .....</b>	 <b>107</b>

## INTRODUÇÃO

Nas últimas três décadas, a poesia brasileira passou a contar com uma fértil produção que adota a linguagem obscena em seu erotismo literário. Inclusive, há poetas que dedicam parte de sua obra a explorar uma linguagem tão licenciosa, como Glauco Mattoso, Hilda Hilst, Roberto Piva e Valdo Motta, que sua poesia muitas vezes é rotulada como um gênero: *poesia obscena*.

Essa rotulação dos poemas acarreta diversas falácias, entre elas a conceituação negativa de suas qualidades estéticas, taxando-os de *pornográficos*. Nesse sentido, o *pornográfico* é necessariamente definido como uma deturpação do *erótico*, como um erotismo apelativo, cuja única propriedade é exacerbar os estímulos libidinais. Ainda quando não ocorre tal depreciação, o enquadramento desses textos num gênero fechado restringe sua circulação, veiculando separadamente a “poesia erótica” da “poesia não-erótica”<sup>1</sup>, como se a simples referência à sexualidade determinasse todo o significado do texto. Assim, ao tratarmos de *poesia erótica* ou especificamente *poesia obscena*, não estamos definindo um gênero, mas abordando o erotismo e/ou a obscenidade na poesia.

Essa tendência a produzir um erotismo licencioso inicia-se a partir da década de 1980, com Glauco Mattoso e os poetas do *Movimento de poesia pornô*, organizado por Eduardo Kac e Cairo Trindade, mas ganha maior vigor na década de 1990. A utilização dos palavrões na expressão do erotismo literário, hoje, é um fenômeno que desperta interesse, pois esses termos estão aparentemente desgastados, ao menos em relação ao seu poder erótico. Moraes explica que a linguagem obscena tem seu auge na literatura pornográfica que circula na Europa entre os séculos XVI e XVIII (cf. 2003, p. 122-123). Além disso, na tradição

---

<sup>1</sup> Por exemplo, a revista eletrônica *Germina*, que em sua seção *Eróticos*, chega a advertir o leitor sobre a impropriedade de seu conteúdo para menores de 18 anos.

brasileira há a abundante produção de Gregório de Mattos, assim como Bocage na literatura portuguesa, que exploram as mais diversas possibilidades dessa linguagem.

Eliane Robert Moraes explica que a atual segregação do erotismo no meio literário surge como uma reação conservadora à proliferação generalizada de imagens sexuais pela indústria cultural, principalmente após o *boom* da pornografia<sup>2</sup> na década de 1980. Trata-se de uma questão complexa, mas o fato é que a produção mais licenciosa não é contemplada pelo que a autora considera o *mainstream* das letras brasileiras, que preserva certo convencionalismo, representando um viés moralista que não esconde uma preocupação mercadológica. (cf. MORAES, 2008, p. 414-415).

Nosso trabalho analisa quatro antologias com propostas bastante diferenciadas, tanto em relação aos critérios de seleção quanto à projeção editorial, em que a maior ou menor contemplação de poemas obscenos não deixa de se relacionar à expectativa mercadológica<sup>3</sup>. A antologia *Os cem melhores poemas brasileiros do século* (MORICONI, 2001), com uma proposta canônica voltada para o leitor iniciante, tem grande divulgação pela editora Objetiva e contempla apenas três poemas obscenos<sup>4</sup>. A antologia *Na virada do século – Poesia de invenção no Brasil* (BARBOSA & DANIEL, 2002) é direcionada ao leitor que tenha um maior conhecimento da tradição, com divulgação reduzida pela editora Landy, e traz cinco dos poemas analisados. A *M(ai)S – Antologia SadoMasoquista da Literatura Brasileira* (MATTOSO & PIETROFORTE, 2008), por sua proposta especificamente erótica, apresenta uma boa quantidade de poemas obscenos (além de contos), e abordamos seis deles. O sadomasoquismo, que associa o erótico à violência/dor/humilhação, representa uma proposta alternativa, e tem divulgação reduzida pela Dix Editorial. A *Antologia pornográfica* (BUENO,

---

<sup>2</sup> A expressão “boom da pornografia” é da própria Moraes conjuntamente com Sandra M. Lapeiz em *O que é pornografia*, 1984, p. 122.

<sup>3</sup> Esse direcionamento é definido pelos próprios organizadores na contracapa e nos prefácios das obras, analisados no primeiro capítulo deste trabalho.

<sup>4</sup> O *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, não é analisado nesse trabalho porque foi publicado originalmente em 1976.

2004) é um caso à parte. Apesar da grande projeção da editora Nova Fronteira, o organizador Alexei Bueno taxa seus poemas de “não-eróticos”, “escabrosos” e “abomináveis”, como uma excentricidade literária, e ao invés de incluí-los como uma parte negligenciada pela historiografia da literatura brasileira, acentua seu desmembramento. Além disso, a antologia contempla apenas Glauco Mattoso entre os escritores obscenos das últimas três décadas.

Moraes entende que a produção de um erotismo extremamente licencioso nas últimas décadas representa uma revanche à hipocrisia da literatura de mercado. A tendência a desenvolver fantasias à margem dos modelos convencionais aposta num certo poder de desvio do erotismo, que a banalização da sexualidade tende a neutralizar. Nesse contexto, os autores recorrem a associações inusitadas, como unir o mais vil rebaixamento à mais nobre metafísica (cf. MORAES, 2008, p. 413).

O primeiro capítulo, *O palavrão como elemento erótico*, traz os poemas que de alguma maneira apresentam o palavrão como a forma mais apropriada para verbalizar o erotismo. Esses poemas remetem às origens da obscenidade e da linguagem suja para nomear o ato sexual e os órgãos genitais. O capítulo traça ainda, na teoria de Bataille, como o palavrão relaciona o contato dos corpos à paixão, à transgressão e ao rebaixamento.

O segundo capítulo, *Obscenidade, fantasia e sadomasoquismo*, analisa os poemas em que o palavrão está associado mais explicitamente a um princípio de violência que engendra o erotismo, assim como à fetichização da violência/humilhação/dor que se define como sadomasoquismo.

Para abordar o conceito de *obsceno* partimos das ideias de Georges Bataille no ensaio *O erotismo* (1987)<sup>5</sup>, em que a origem do sentimento de obscenidade acompanha a própria origem do erotismo como sentimento de transgressão. Recorremos ainda a Ariel Arango, que, na obra *Os palavrões – virtudes terapêuticas da obscenidade* (1991), parte de

---

<sup>5</sup> O original *L'érotisme* é de 1957.

uma concepção Freudiana para descrever o poder erótico de cada um dos palavrões, assim como apresentar exemplos sócio-históricos, psicanalíticos e literários de seu uso. As ideias de Bataille e Arango convergem ao conceber o erotismo como desejo de transgredir um interdito; a diferença é que para Arango todo interdito tem origem em um desejo incestuoso e para Bataille o incesto é apenas mais uma forma de interdito. Octavio Paz, em *A dupla chama – amor e erotismo* (1994), de forma semelhante a Bataille, concebe o erotismo como o controle da sexualidade entre os polos da permissão e da abstinência, desviando-a dos fins reprodutivos naturais.

Recorremos às teorias que tratam o erotismo como transgressão a partir das observações de Eliane Robert Moraes, que em *Topografia do risco – o erotismo literário no Brasil contemporâneo* (2008) nota o empenho de alguns poetas em reforçar o primitivo poder de subversão da sexualidade. Já em *O efeito obsceno* (2003), Moraes traça a acepção que o termo *obsceno* adquire a partir da literatura pornográfica do renascimento, quando se associa ao uso dos palavrões com o objetivo de violar o pudor ao se referir explicitamente à sexualidade.

Este trabalho busca, portanto, analisar de que maneiras os poetas utilizam a linguagem obscena como elemento de um erotismo que se queira transgressor, fazendo frente a um conservadorismo que estranhamente se sustenta após um longo histórico de censuras por que já passou a tradição literária em geral.

## CAPÍTULO 1 O PALAVRÃO COMO ELEMENTO ERÓTICO

### 1.1 A poesia erótica nas antologias

Abordar o palavrão como elemento erótico na poesia contemporânea, a partir de um *corpus* antológico, conduz a análise por algumas questões essenciais.

A primeira delas é relativa à própria produção poética contemporânea. Carlos Ávila explica que na atualidade o poeta enfrenta a saturação e o esgotamento das possibilidades da linguagem, sendo impelido a conceber projetos alternativos que pensem a poesia com profundidade, que trabalhem a linguagem poética com extremo rigor, que inventem com criatividade equânime ao movimento da poesia concreta. O poeta precisa, enfim, ressemantizar a poesia (cf. ÁVILA, 2004, p. 29-31). Nessas quatro antologias com propostas tão diferenciadas, a diversidade poética atinge extremos. Alguns poetas são muito jovens, até estreantes, outros já contam com fortuna crítica, produzindo desde o modernismo brasileiro, como Hilda Hilst e Manoel de Barros. Há ainda o exemplo singular de Glauco Mattoso. Marília Kodic explica que o poeta ainda publica por pequenas editoras buscando uma maior liberdade de produção, pois seus temas controversos o afastam do grande público, apesar de sua vigorosa produção poética ter sido reconhecida muito além dos círculos de “literatura marginal” (cf. KODIC, 2011). O próprio poeta considera sua temática “indigesta” para o grande público, mas, ao contrário de Kodice, diz que as grandes editoras “fogem de sua produção” (informação verbal)<sup>6</sup>.

Frente a tais circunstâncias, esta análise busca apresentar de que maneiras os palavrões, termos aparentemente chulos e desgastados, ainda hoje contribuem para a significação erótica, tendo em vista a pluralidade desses poemas sempre como formas diferenciadas da *poiesis* no sentido de um fazer elaborado. Essa poesia enfrenta um desafio, já

---

<sup>6</sup> MATTOSO, Glauco. Entrevista para o programa *Manos e Minas*, da TV Cultura, exibida em 26 nov. 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=W7WIbsjh9jc>>. Acesso em: 30 out. 2011.

que a própria tradição da língua portuguesa conta com Gregório de Matos, Bocage, apenas para citar grandes exemplos da poesia que exploraram à exaustão as possibilidades da linguagem obscena. A segunda questão, decorrente da primeira, é sobre o caráter transgressivo que constitui a própria essência do erotismo proposto por Bataille. Além do aparente esgotamento das possibilidades da linguagem, há ainda a banalização da sexualidade a partir do *boom* da pornografia nas décadas de 1970 e 1980, que “trabalha no sentido de neutralizar a vocação subversiva da sexualidade que, poucos anos antes, havia sido uma bandeira da contracultura” (MORAES, 2008, p. 414). A profusão ilimitada de imagens sexuais da indústria pornográfica abalaria o caráter erótico de uma literatura obscena, que poderia atuar, inclusive, reproduzindo tal vulgarização. No entanto, a poesia parece ter se desviado por caminhos diversos da tendência à neutralidade.

A banalização da sexualidade promovida pela indústria cultural não é a primeira “crise” do erotismo. Toda a teoria de Bataille passa por essas crises. O prazer de transgredir encontra seus primórdios no fato do ato sexual simular os sacrifícios pagãos. A imolação da vítima consistia em transgredir o interdito essencial: “não matarás”. Tratava-se da profanação. Com o advento do cristianismo, que dá fim aos sacrifícios, concretizando uma tendência então recorrente, o prazer de profanar é substituído pelo prazer de pecar. A seguir, com o triunfo do racionalismo e a descrença no diabo, o erotismo recorre ao rebaixamento, por exemplo, opondo a fealdade dos genitais a um objeto de desejo (uma mulher bela, por exemplo). Trata-se de uma constante do erotismo, que consiste exatamente na criação de um interdito apenas pelo prazer de transgredi-lo; se o interdito perde seu poder de coação, criam-se outros. Octávio Paz, neste sentido, argumenta a favor do poder de subversão do erotismo como um fenômeno cíclico: “todos os dias aparece uma nova prática e desaparece outra. Todas elas, porém, são compostas de dois termos: abstinência e permissão” (PAZ, 1994, p. 18).

É nesse sentido da transgressão que Eliane Robert Moraes analisa o erotismo literário brasileiro a partir dos anos 90. Após uma tendência trágica aliada à morte nos anos 80, a próxima década investe na diversidade das fantasias, focando ora o corriqueiro, ora o excêntrico, em que “o erotismo literário se vale então de um de seus expedientes mais férteis: o rebaixamento” (MORAES, 2008, p. 407). A leitura de Moraes abrange a lírica licenciosa de Glauco Mattoso, em que “a forma nobre se dobra por completo à escatologia” (*idem*, p. 409) e a sacralização da experiência carnal em Valdo Motta, em que, ao contrário de Glauco, “as partes baixas ganham nobreza, ascendendo aos mais elevados planos” (*ibidem*), e Hilda Hilst, que em sua poética dos anos 90, abandona o veio do erotismo místico e “instaura a fusão do alto e do baixo no corpo da própria linguagem” (*ibidem*). Moraes acredita que os padrões da sexualidade no país ainda são bastante tradicionais e hegemônicos, o que explica porque esse gênero de poesia é comumente representado por homossexuais e mulheres, cujo imaginário investe na “singularidade das fantasias que se desenvolvem à margem dos modelos tradicionais” (*idem*, p. 414), mas repudiam as afirmações apelativas de identidades de grupo e até zombam delas (*ibidem*). A partir dessas observações, Moraes conclui: “tudo leva a crer, enfim, que esses autores se empenham em reiterar um certo poder de desvio do erotismo” (*ibidem*). Essa insistência dos autores no poder de desvio do erotismo é que remete esta análise aos pensamentos de Bataille e Octavio Paz, que acreditam na renovação das formas de conceber esse desvio.

Moraes reconhece que apostar na transgressão seja uma ambição arriscada após a vulgarização do erotismo proporcionada pelo mercado. Todavia, o processo de conceber incessante interditos no domínio do erótico parece ter encontrado manifestação no meio literário:

[...] Banalizada ao extremo pela cultura de massa, a temática erótica tornou-se objeto de suspeita por parte dos circuitos literários mais cultos, atraindo apenas alguns escritores pouco assimilados pelo sistema cultural do país.

De fato, a imaginação sexual raramente tem presença naquele conjunto de obras contemporâneas do *mainstream* das letras brasileiras que, de forma geral, parecem preferir as convenções aos riscos. Ora, não é difícil associar essa evidência ao intenso processo de retraditionalização dessa mesma literatura a partir da década de 1980, que diversos críticos interpretam como uma tendência de viés conservador, seja ele formal, ideológico ou até mesmo moral. (MORAES, 2008, p. 414-415)

Contudo, apesar desse conservadorismo, Moraes explica que esses escritores não mais reivindicam para si a posição de marginais. Eles utilizam o poder de subversão do erotismo estabelecendo um contato promíscuo com o seu redor, para em seguida criticar e resistir a esse mesmo redor, buscando um lugar alheio ao mesmo tempo “ao viés repressivo da liberação sexual promovida pelo mercado e o moralismo dissimulado de boa parcela da elite bem pensante” (*ibidem*). Dessa maneira, a autora retoma uma ideia que já lançara em 1984, conjuntamente a Sandra M. Lapeiz em “O que é pornografia”: o erotismo literário tem como desafio afrontar o grande paradoxo do “amor livre obrigatório” (1984, p.135).

A autora defende ainda que não são poucos os críticos que percebem o conservadorismo da produção atual, citando Heloísa Buarque de Holanda, Iumna Maria Simon e Flora Süssekind (cf. MORAES, 2008, p. 415). Heloísa Buarque de Holanda, já nos anos 80, apontava a revalorização de padrões tradicionais como uma reação ao desprestígio do projeto alternativo da década anterior (cf. 1986, p. 3). Também Iumna Maria Simon defende que predomina um “tradicionalismo afetado e superficial em voga desde os anos 80” (2004, p. 213) ao analisar a poesia erótica de Valdo Motta, que se afasta desses padrões através de um experimentalismo singular, que “não se limita ao culto de gêneros e alusões” (*ibidem*). Flora Süssekind compara o plano cultural ao contexto sócio-econômico de crise na América Latina, afirmando que, diante do medo generalizado de uma suposta catástrofe, surgem reações conservadoras que solidificam “no plano cultural, mecanismos de estabilização conservadora semelhantes aos que têm justificado a globalização autoritária e o continuísmo governamental na história latino-americana recente” (SÜSSEKIND, 2000, p. 11).

A questão contextual do erotismo, que consiste na subversão de uma certa ordem, adquire um aspecto singular ao se considerar o *corpus* antológico, conforme a proposta de cada obra. A partir do título, passando pela contra-capla e prefácio, o antologista imbui o leitor de certas expectativas em relação ao conteúdo da obra, numa espécie de contrato, em que esclarece os critérios de seleção dos autores e seus textos. Deve-se também levar em conta a projeção dessas antologias no mercado editorial, assim como o público que desejam atingir, considerando com Moraes que o conservadorismo e a retraditionalização são fortemente influenciados pelo que chama de “conformismo mercadológico” (2008, p. 415). Flora Süssekind aponta entre os autores uma “desconfiança sistemática da própria legitimidade, da possibilidade de consideração não mercantil da atividade literária” (2000, p. 11).

Levando-se em conta a reação conservadora, as antologias analisadas neste trabalho vão de um polo ao outro da questão, com *Os cem melhores poemas brasileiros do século* (MORICONI, 2001) representando melhor um viés conservador de seleção e a *M(ai)S – Antologia SadoMasoquista da Literatura Brasileira* (MATTOSO & PIETROFORTE, 2008), como a reação mais forte a tal movimento. É claro que não se trata de uma categorização, mas de tendências que serão esclarecidas ao longo desta análise.

O título *Os cem melhores poemas brasileiros do século* sugere uma proposta canônica, assim como o prefácio de Italo Moriconi, que direciona sua seleção para o que denomina “leitor marciano”, que “seria brasileiro de nascença, bem alfabetizado, razoavelmente informado, amante da leitura, e teria por característica básica não conhecer nada ou quase nada da melhor poesia literária de seu país” (2001, p. 15-16). Moriconi defende que cem poemas ofereceriam um panorama desejado ao leitor que se inicia no conhecimento da literatura brasileira, mas não posterga o aspecto comercial da escolha, a atratividade imagética do número “cem”, característica do *merchandising* de certos títulos bibliográficos:

“cem poemas voltou a me parecer uma quantidade perfeita, arbitrária e necessária, até pelo seu jeito duplamente circular, como um século que termina e outro que começa” (2001, p. 17).

Moriconi explica ainda que o critério para a escolha dos poemas foi “seu caráter de essencialidade [...]. Entenda-se por essencialidade a capacidade de um poema ser exemplar dentro de seu gênero específico” (2001, p. 17). É evidente que um tal critério de “essencialidade”, em qualquer proposta antológica, seria intrinsecamente excludente, tendo em vista as inúmeras variáveis ao se atribuir critérios qualitativos em literatura. Todavia, as marcas de um conservadorismo crítico em termos de erotismo e obscenidade transparecem na proposta, que prejudicam a “essencialidade” de gêneros representativos, postos da seguinte maneira:

Existem poemas curtos e poemas longos, poemas-piadas e poemas filosóficos, poemas sentimentais e poemas cômicos, poemas descritivos e poemas metafóricos, poemas genericamente neutros (aqueles que poderiam ter sido escritos tanto por homem quanto por mulher) e poemas marcados pelo feminino, como os de Gilka Machado no início do século e os de Adélia Prado, Hilda Hilst, Olga Savary, Dora Ferreira da Silva no final – entre outras, claro. Elas estão bem representadas aqui, prezada leitora. (MORICONI, 2001, p. 18)

A colocação passa por cima de questões polêmicas de representação de gênero sexual em literatura, principalmente do que se consideraria uma literatura feminina. Ao se dirigir à “prezada leitora”, e citar poemas “genericamente neutros”, Moriconi corrobora o tão polêmico rótulo de uma escrita “de mulher para mulher”. A inclusão de Hilda Hilst na lista dos poemas marcados pelo feminino é bastante questionável. Na análise citada sobre o panorama do erotismo literário no Brasil contemporâneo, Eliane Robert Moraes explica que a expressividade das fantasias sexuais alheias aos modelos tradicionais não se submetem aos apelos de identidade de grupo:

Por certo, seria cômodo falar em literatura “gay” ou “feminina”, não fosse o fato de que os escritores em pauta – pelo menos os aqui citados – parecem alheios a qualquer tipo de afirmação de diferenças coletivas, alguns deles chegando até a

zombar de reivindicações dessa ordem, como fazem Glauco Mattoso e Hilda Hilst. (MORAES, 2008, p. 414)

Moraes ainda apresenta a poética de Hilda Hilst dividida em duas fases bem definidas e igualmente importantes: a de um erotismo transcendente e a de uma obscenidade que chega a ser escrachada (cf. 2008, p. 410). Essa última não é contemplada pela seleção de Moriconi. Tal omissão reforça a hipótese de um critério conservador, tendo em vista que o antologista busca contemplar vários poemas de um mesmo autor quando esse se projeta em mais de uma faceta, e não se pode desconsiderar que a poesia pornográfica de Hilda é tão expressiva em sua obra, que não raro a torna popular justamente por ela. Para Moraes, trata-se uma importante chave para a compreensão da “fatia mais expressiva do erotismo literário produzido no Brasil nas últimas décadas” (2008, p. 413).

Além de Hilda Hilst, Manoel de Barros, Roberto Piva, Carlos Drummond de Andrade e, principalmente, Glauco Mattoso não puderam ser contemplados com o que há de mais expressivo em sua poesia erótica. Todavia, apesar de suas limitações, a antologia ainda consegue representar aspectos importantes da obscenidade para esta análise. “Do amor”, de Hilda Hilst, trata com intensidade as dicotomias do amor “carnal” e “espiritual”, em que se faz a análise do termo “*fodo*”. Manoel de Barros, em sua relação erótica com a linguagem, como o poeta que “lambe, bolina, transa com as palavras” (CARPINEJAR, 2011), apresenta um aspecto importante da conspurcação em *Uma didática da invenção* (In: MORICONI, 2001, p. 309-315).

Glauco Mattoso, que deve ser tratado à parte, foi tão prejudicado quanto Hilda Hilst na representatividade de sua poesia, cuja vigorosa obra é assim descrita por Eliane Robert Moraes:

iniciada nos anos de ouro da contracultura, conhece seu momento mais produtivo na atualidade. Marcados pelo tom irreverente e licencioso característico do autor, já os

primeiros trabalhos colocavam em cena uma série de obsessões sexuais que lhe serviam de ponto de partida, fosse para realizar uma crítica social mordaz e ferina, fosse para zombar das mais altas aspirações da literatura [...].

A partir de 1990, uma contingência pessoal vai repercutir com intensidade na sua literatura: tendo ficado completamente cego, o poeta passa a adotar quase que exclusivamente as formas fixas, em particular a do soneto, cuja regularidade facilita a memorização dos versos. Essa restrição, ao invés de limitar sua produção, resulta em forte compulsão criativa. Da mesma forma, ao invés de originar uma poética de tons dramáticos, ela acentua ainda mais a vitalidade das fantasias escatológicas, do humor negro e das críticas corrosivas que evocam tanto as cantigas de escárnio e maldizer do trovadorismo português quanto o veio satírico e fescenino de um Bocage ou de um Gregório de Matos. (2008, p. 407-408)

Apesar dessa robustez produtiva, que, além das qualidades já descritas, resultou na produção de mais de 4.000 sonetos, Glauco Mattoso foi contemplado apenas com o *Soneto futebolístico*. O poema ao menos aborda um elemento emblemático do autor, a “podolatria”, fetichização sexual dos pés. Todavia o soneto não apresenta a “podolatria” em seu aspecto mais característico na poesia mattosiana, que é o gosto de lambar e ser pisado por pés masculinos sujos, fétidos e calejados, conjuntamente a diversas práticas sexuais. A exploração de uma sexualidade extremamente licenciosa, abordando principalmente a escatologia e o sadomasoquismo, é a parte mais representativa da poesia de Glauco Mattoso, e deixar de contemplá-la em uma antologia parece uma perda considerável de sua “essencialidade”; não só da “essencialidade” da poesia mattosiana, mas, acrescido dos autores já citados, da literatura erótica produzida no Brasil.

Frederico Barbosa e Claudio Daniel, organizadores da antologia *Na virada do Século – Poesia de invenção no Brasil* (2002), optaram não só pelo experimentalismo, como sugere o título, mas por um experimentalismo rigoroso no trato da linguagem poética. Os poetas dessa antologia levam a cabo a questão da ressemantização da poesia e, muitas vezes ao extremo, a questão do “projeto alternativo” proposto por Carlos Ávila. No prefácio, Claudio Daniel retoma a máxima de Mallarmé, em “Le tombeau d’Edgar Poe”, apontando “a busca de novos sentidos para as palavras da tribo” como o desafio dos poetas de hoje, argumentando que

propor novas relações entre as palavras, recusando a rotina no uso do idioma, é um ato de dissidência (para alguns, de demência). Escrever na zona de sombra, no espaço à margem, desvio ou desvão é a demanda dos poetas brasileiros na entrada do terceiro milênio, em busca de uma escritura renovada. (2002, p. 23)

Essa valorização do “desvio” em poesia como ato de dissidência possibilita uma analogia com o desvio próprio do erotismo, considerando a concepção de Octavio Paz, para quem a poesia está para a linguagem como o erotismo para a sexualidade:

no erotismo, as tendências agressivas se emancipam, quero dizer, deixam de servir à procriação e se tornam fins autônomos [...] A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema – cristalização verbal – a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação. (1994, p. 13)

Claudio Daniel, em sua proposta de selecionar uma “poesia de invenção”, salienta os desafios do poeta em inovar perante o esgotamento das possibilidades da linguagem e aponta para dois caminhos opostos: um grupo que faz apologia às formas aceitas por parte da crítica, como a poesia coloquial dos anos 30, centrada no cotidiano, e o dos que buscam a exploração de novos procedimentos de escritura em resposta à banalização da mídia (cf. 2002, p. 26). De qualquer maneira, a proposta dessa antologia reforça a similitude entre o desafio de produzir uma poesia inovadora e o empenho em reiterar o poder de desvio do erotismo, em que ambos enfrentam tanto a saturação de suas possibilidades quanto a banalização da mídia.

A pluralidade de *Na virada do século*, ao escolher uma poesia que contemple o “desvio”, reflete-se em uma melhor representação da obscenidade na poesia comparada à seleção de Moriconi. Além disso, a antologia é direcionada ao leitor que tenha algum conhecimento da tradição, principalmente a modernista, o que se nota em um prefácio bastante acadêmico, que utiliza terminologia específica de teoria e crítica literária. O próprio organizador Frederico Barbosa sugere um círculo mais reduzido de leitores, ao qual se dirige ao mencionar que “esta antologia jamais seria possível sem a coragem e a ousadia, quase

quixotescas, do editor” (2002, p. 20). Ao contrário do “leitor marciano” de Moriconi, tal público não é mais o adolescente do ensino médio ou o brasileiro adulto de escolarização média, mas aquele acostumado à pluralidade temática em literatura. Considerando-se que o prefácio remonta a Baudelaire, à “libertinagem da Poesia Marginal” (DANIEL, 2002, p.29) e a várias formas chamadas por Claudio Daniel de “antitradução”, supõe-se que os organizadores têm em vista um leitor cujo julgamento da qualidade poética prescinde de aspectos de ordem moral.

Essa maior representatividade começa por Glauco Mattoso, contemplado por cinco sonetos obscenos, entre os quais o *Manifesto obsoneto* e o *Manifesto coprofágico*, que são emblemas da poesia do autor. De maneira geral, todos os autores selecionados por *Na virada do século* que se propuseram a trabalhar com a linguagem obscena enfrentam esse duplo desafio: ressignificar a linguagem poética e resgatar e/ou renovar seu poder de desvio, ao tratá-la eroticamente.

*A Antologia pornográfica* e a *M(ai)S – Antologia SadoMasoquista da Literatura Brasileira* apresentam no próprio título sua proposta especificamente erótica e, mais do que isso, os adjetivos “pornográfica” e “sadomasoquista” apontam para algumas especificidades: a obscenidade evidente, no primeiro e a violência/dor/prazer, no segundo. Nesse sentido, Alexei Bueno parece advertir o leitor sobre o caráter de sua seleção:

Nesta *Antologia pornográfica* reúnem-se os maiores momentos do porão clandestino, do quarto secreto, do escamoteado inferno da poesia em língua portuguesa. [...] espraiam-se neste livro os poemas mais escabrosos já escritos na nossa língua. [...] de um humor desbragado e proibido, de uma alegria báquica e irreprimível, de uma orgiástica afirmação do indivíduo perante as implacáveis e sufocantes raias da civilização. Não se encontrará aqui, em nenhum momento, o que se possa chamar de poesia erótica, mas apenas poesia pornográfica, voluntária e escandalosamente pornográfica. (2004, contracapa)

Essas obras apresentam já no título um contrato com o leitor a respeito da obscenidade de seu conteúdo: não há surpresas e, considerando-se a citação de Alexei Bueno,

vê-se que o organizador ratifica a expectativa do leitor e de certa maneira adverte algum “desavisado”.

Alexei Bueno ao afirmar que em sua antologia não se encontrará “poesia erótica”, apenas “poesia pornográfica”, remete ao antigo debate sobre os limites que definiriam o que é erótico e o que é pornográfico. Em *O que é erotismo*, Lúcia Castello Branco (1984) apresenta entre as concepções mais comuns aquelas que associam o erótico à “insinuação” do ato sexual, não mostrando ou os órgãos genitais ou não os nomeando com termos obscenos; o pornográfico, ao contrário, explicita o ato sexual e não só mostra, como evidencia os órgãos genitais e nomeia-os com termos obscenos. Outra divisão comum associa o erotismo a alguma sublimação do ato sexual enquanto a pornografia apresentaria o ato sexual com fim em si mesmo. A questão é polêmica, não havendo consenso sobre as definições de pornografia e erotismo, assim como sobre a classificação de obras literárias, o que em geral leva em conta mais aspectos morais e políticos do que estéticos (cf. BRANCO, 1984, p. 70-100).

Nosso trabalho está baseado nas ideias de Bataille e Octavio Paz, que concebem o erotismo pelo seu caráter de “transgressão” e “desvio”, e como Bataille considera a obscenidade o aspecto primordial da transgressão aos interditos. Assim, o enquadramento dos poemas na categoria de “pornográficos” implicando necessariamente uma oposição ao “erótico”, como quer Alexei Bueno, é irrelevante para esta análise. Na introdução da antologia, Bueno não esclarece o conceito de erotismo em que se pauta para tal categorização, afirmando apenas que ele é algo situado entre o pornográfico e o amoroso (cf. 2004, p. 9). O autor ainda define “pornográfica” a partir “do grego *porné*, 'prostituta', ou *pórnos*, 'prostituído', 'depravado', e dos seus muitos derivados, ou seja, daquilo que se refere à prostituição, à obscenidade, às questões sexuais, em suma, de forma chula, baixa e propositadamente grosseira” (BUENO, 2004, p. 9). Assim, tal concepção de “pornográfica” pode ser perfeitamente adequada ao erotismo como transgressão, principalmente

considerando as concepções já mencionadas de Eliane Robert Moraes. O próprio Alexei Bueno aproxima-se de Moraes ao apresentar sua seleção como “uma salutar possibilidade de fuga da prisão infernal do politicamente correto em que nos encontramos” (2004, contracapa). Além disso, a teoria de Bataille mostra justamente, entre outras possibilidades, o vínculo entre o amor, o obsceno e o rebaixamento. Dessa maneira, o que Alexei Bueno tacha de pornográfica é uma escrita que usa livremente a obscenidade, e ao afirmar que elas não são eróticas acaba (pré)conceituando negativamente a qualidade estética dessas obras. Conforme Moraes & Lapeiz, considerar uma obra pornográfica em geral tem o objetivo de denegri-la, rotulando-a como mau erotismo, pois

sabe-se muito bem que aquilo que uns consideram pornográfico, não o é para outros, e aí pesam não só as diferenças históricas, étnicas, ou culturais, mas também as subjetivas e individuais.

A variabilidade dos critérios que julgam se uma obra é ou não pornográfica é tão grande que além da referência geral à sexualidade, pouco mais pode se dizer deles. Vários livros que hoje são considerados grandes clássicos da literatura, outrora foram acusados de obscenos e proibidos sumariamente. (1984, p. 111)

Dessa maneira, ao negar o caráter erótico de sua seleção, Alexei Bueno, numa espécie de contra-senso, acaba apresentando uma visão conservadora em relação a sua própria antologia.

A *M(ai)S – Antologia SadoMasoquista da Literatura Brasileira* apresenta o erotismo associado à fetichização da violência. Pietroforte explica que “sadismo” é a obtenção de prazer sexual através do sofrimento físico e humilhação de outrem, enquanto o “masoquismo” é a obtenção desse prazer pela submissão do próprio indivíduo. Mas, apesar do termo sadomasoquismo remeter às obras de Marquês de Sade e Leopold von Sacher-Masoch, é Pauline Réage, com *História d'O*, que melhor reúne os elementos da estética sadomasoquista como uma cultura coletiva, organizada em comunidades de praticantes, com uma ritualística específica. Assim, o sadomasoquismo praticado hoje é mais próximo da

literatura de Masoch, em que os suplícios são realizados mediante consentimento, enquanto os personagens libertinos de Sade sequestram, coagem e estupram para obter o seu prazer, como um impulso natural que justifica quaisquer crimes (cf. 2008, p. 5-16).

Em *M(ai)S*, todavia, os textos não necessariamente apresentam a ritualística das comunidades sadomasoquistas, com sua terminologia específica. Nos poemas analisados, o prazer de infligir ou se submeter à violência muitas vezes surge de um impulso inerente ao erotismo, aproximando-se da tradição de Sade e Masoch. Para Bataille, a violência é intrínseca ao erotismo, proveniente da prodigalidade da natureza em seu ciclo inexorável de nascimento e morte (cf. 1987, p. 56).

O psicanalista Robert J. Stoller considera o sadomasoquismo, como desejo de infligir dor ou humilhar, essencial para que ocorra a excitação sexual, seja ele fantasiado ou real (cf. 1998, p. 36-43). Todavia, apesar do erotismo trazer a condição da violência, e até a opinião psicanalítica justificá-la, ela não deixa de ser um forte tabu. Ao se considerar a afirmação de Eliane Robert Moraes, em que os poetas contemporâneos apresentam fantasias de uma sexualidade marginal apostando no poder de desvio do erotismo, pode-se considerar que a obscenidade associada à violência representa uma de suas manifestações mais prósperas. A seleção de Pietroforte e Glauco Mattoso, ao contrário da de Moriconi, não encontra uma projeção mercadológica como a da editora Objetiva, contando apenas com a reduzida divulgação da Dix, que publica a obra do próprio Glauco Mattoso.

Dominique Maingueneau, em *O discurso pornográfico* (2010) explica que o audiovisual ocupou o centro da produção pornográfica, em detrimento da literatura (cf. 2010, contracapa), que teve seu auge com os textos libertinos do século XVIII. Além disso, Maingueneau considera a literatura pornográfica como paraliteratura. Todavia, a análise da temática feita pelo autor propicia a compreensão do poder de transgressão do sadomasoquismo. Para Maingueneau, a pornografia pode ser dividida em canônica, tolerada e

interdita. A pornografia canônica, em suma, apresenta as cenas sexuais em que o prazer é compartilhado pelos parceiros sexuais. Na pornografia tolerada o compartilhamento do prazer também está presente, mas aborda práticas sexuais de grupos específicos, como o sadomasoquismo. A pornografia interdita já aborda as relações em que o contrato do prazer compartilhado é quebrado, envolvendo cenas de estupro, por exemplo. Maingueneau explica que a literatura goza hoje em dia de um privilégio em relação ao audiovisual, pois as três formas de pornografia podem circular de forma mais livre, já que a imagem fantasiosa se forma apenas na imaginação do leitor. Todavia, essa diferença na aceitação se deve à maior inscrição da produção audiovisual no universo social, pois a temática é igualmente um tabu, seja escrita ou filmada (cf. 2010, p. 39-49). Assim, cenas violentas como as do Marquês de Sade, que filmadas poderiam se deparar com proibições legais, atualmente podem encontrar uma relativa aceitação na literatura.

## **1.2 Por uma poesia obscena**

Conforme o que foi apresentado, Eliane Robert Moraes sugere que os poetas contemporâneos apostam no poder de desvio e rebaixamento do erotismo, considerando o risco que isso representa após a banalização da sexualidade. Além disso, a literatura brasileira não conta com poucos exemplos de escritores que utilizam a linguagem suja. Moraes explica ainda que o nome de Glauco Mattoso remete a Gregório de Matos. O próprio subtítulo da *Antologia pornográfica*, “de Gregório de Matos a Glauco Mattoso”, apresenta dois marcos temporais do gênero em nossa literatura, do início à contemporaneidade. O fato de Matos chocar a elite baiana do século XVII, ainda arraigada no moralismo católico, não causa estranhamento. Todavia, o fato de Glauco lançar um *Manifesto obsoneto* em 1980, remete à assertiva de Moraes sobre uma reação conservadora na literatura.

O “Manifesto obsoneto” é uma apologia extrema da obscenidade, que se justifica como reação a um conservadorismo inadmissível após os danos causados pelo discurso moralista do poder, principalmente no Brasil, em que boa parte da elite intelectual ainda herda os traumas de uma ditadura militar. Por encerrar muitos dos conceitos sobre a obscenidade, a análise desse poema será feita posteriormente, iniciando pelos poemas que abordam a questão de maneira mais sutil.

*Do desejo*<sup>7</sup>, de Hilda Hilst traz o termo *fodo*, considerado por Ariel Arango um dos palavrões de menor impacto, mas um dos mais importantes, por representar o próprio ápice do ato sexual. A leitura do poema ainda permite a discussão das três formas de erotismo com as quais Bataille inicia sua teoria, correlacionando a obscenidade primária dos corpos à própria paixão e até ao mais sublime erotismo, o religioso.

### Do desejo

#### I

Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.  
 Antes, o cotidiano era um pensar alturas  
 Buscando Aquele Outro decantado  
 Surdo à minha humana ladradura.  
 Visgo e suor, pois nunca se faziam.  
 Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo  
 Tomas-me o corpo. E que descanso me dás  
 Depois das lidas. Sonhei penhascos  
 Quando havia o jardim aqui ao lado.  
 Pensei subidas onde não havia rastros.  
 Extasiada, fodo contigo  
 Ao invés de ganir diante do Nada.  
 (HILST, 1992, p. 9).

O poema apresenta duas situações cronológicas bem definidas, marcadas pelo *hoje*, em que *tudo é cintilância*, *porque há desejo* no eu-lírico, em oposição ao passado, *antes*, cujo desespero era um *ganir diante do Nada*. O despertar desse desejo erótico tem sua plenitude com o único palavrão do poema, na forma verbal e em primeira pessoa *fodo*, surgindo abruptamente como elemento divisor do *antes*, quando não havia desejo, e do *hoje*,

<sup>7</sup> Selecionada pela antologia *Os cem melhores poemas brasileiros do século*.

em que está a poeta está *extasiada*, definindo a dialética em que se baseia essa primeira estrofe. É possível sugerir que a dialética de que trata o poema pauta-se pela suposta oposição entre a paixão e o contato dos corpos, o *foder*. O eu-lírico parece ter passado de um estado de desilusões e desespero (um *ganir diante do Nada*), em que buscava algo etéreo, como a paixão, para um estado de êxtase, que surge ao *foder*.

O *antes* era uma busca d'*Aquele Outro*, que apesar de personificado pelas iniciais maiúsculas, é representado por dêiticos sem referencial: *Aquele*, sugerindo distância e *Outro*, apontando para algo alheio; esse elemento também é associado a *pensar alturas, subidas e sonhar penhascos*, apresentando um movimento ascendente. Esse movimento sugere um desejo de transcendência pela exposição à vertigem da altura, da beira do penhasco, reforçado pela *subida*, como escalada, o caminho árduo que eleva a planos superiores, a divagações. Os verbos *pensar* e *sonhar* reforçam essa ideia se lidos como remissões a um estado de abstração, no sentido platônico de ultrapassar o mundo sensível. Em oposição ao *antes*, o *hoje* é associado à materialidade, ao palpável: é endereçado ao *contigo*, que *tomas-me o corpo*, de *carne e osso*, que produz os humores resultantes dos movimentos corporais, dentre outros, da atividade sexual: *visgo e suor*. Há ainda uma remissão ao mundo real como o mundo do trabalho: *laborioso, lidas*.

Para Bataille, a pessoa apaixonada projeta a verdade do ser na figura do amante idealizado, mas o êxtase decorrente dessa projeção é inseparável de constante desilusão, do retorno à realidade (cf. 1987, p. 20). O poema sugere que o eu-lírico desistiu das buscas ilusórias de um *Outro* impalpável e terminou por encontrar o êxtase em *foder*, no simples contato entre os corpos, sem as decepções da paixão. A concepção Batailliana dos três tipos de erotismo oferece recursos para esclarecer as diferenças entre o contato dos corpos e o dos corações, possibilitando um aprofundamento da leitura de *Do desejo*.

Georges Bataille e Octavio Paz consideram o erotismo um dos comportamentos que diferem o homem do animal e convergem em vários aspectos de seus discursos, que vão além de uma fria análise histórico-antropológica.

“Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte”. (BATAILLE, 1987, p. 11). Ainda que o próprio autor desconsidere o caráter definitivo de sua frase introdutória, ela traz estampada o caráter intrinsecamente paradoxal do erotismo. A aparição do elemento *morte* logo no início do seu ensaio enseja uma oposição à ideia de que a sexualidade humana movimenta-se em prol da funcionalidade reprodutiva, que considera apenas o aspecto mais rudimentar da sexualidade humana (*ibidem*).

De acordo com Bataille, “só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução [...]” (*ibidem*). Octavio Paz pensa de forma semelhante:

O erotismo é sexo em ação, mas, seja por desviá-la ou por negá-la, suspende a finalidade da função sexual. Na sexualidade o prazer serve para a procriação; nos rituais eróticos o prazer é um fim em si mesmo ou tem finalidades diferentes da reprodução. (1994, p. 13)

Após a advertência sobre o equívoco essencial de associar o erotismo a fins genésicos, Bataille, todavia, mostra o outro lado desse paradoxo: “se o erotismo se define pela independência do prazer erótico e da reprodução como fim, o sentido fundamental da reprodução não constitui menos a chave do erotismo” (1987, p. 12). A fim de esclarecer a origem do paradoxo, o ensaísta explica que o homem é um ser descontínuo, indivíduo que nasce, vive e morre isoladamente, e a sexualidade interessada em “perpetuar a espécie” não dá conta de estabelecer uma continuidade, pois “os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles que o geraram [...], seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado”

(*ibidem*). Portanto, o papel da reprodução no erotismo não é oferecer ao homem a possibilidade da continuidade através de sua prole, pois da mesma forma que ela nos expõe a fascinação diante da vida, o faz diante da morte, ao escancarar a descontinuidade no ser gerado; há um abismo entre os indivíduos, que o nascimento apresenta com certa angústia.

Todavia, o homem não aceita resignado a pavorosa ideia de perecer ao acaso, e é através das três formas de erotismo que manifesta a sua “nostalgia da continuidade perdida” (*idem*, p. 15).

No *erotismo dos corpos* há um impulso violento essencial, que consiste na violação do outro, buscando destruir a sua estrutura de ser fechado que é. Nesse processo, o desnudamento é o passo decisivo:

A nudez se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade<sup>8</sup>. (BATAILLE, 1987, p.17)

O ato de desnudar, que inicia a exposição à obscenidade, é considerado por Bataille um rito análogo ao do sacrifício humano religioso, em que a mulher é despossuída de seu ser nas mãos do homem, como a vítima. O autor explica que seu significado erótico foi se perdendo ao longo dos séculos concomitante ao desaparecimento da imolação ritual, inclusive de animais, até o completo esquecimento dos sentimentos que ele proporcionava. (cf. 1987, p. 84-85). É possível, todavia, encontrar manifestações do antigo sentimento do ritual de sacrifício, por exemplo, no assassinio libertino representando o ápice da excitação erótica nos romances de Sade. Esse sentimento encontra-se presente também no cotidiano, nos incontroláveis impulsos do homicida passional. Bataille entende esses arroubos como o desejo de eternizar a união: é preferível matar o ser amado a perdê-lo (*idem*, p. 19). Assim, tanto a

---

<sup>8</sup> O sentimento da obscenidade proporcionado pelos “canais secretos” é esclarecido posteriormente, ao se tratar da putrefação e do medo da morte em Bataille, como origem à interdição aos genitais. Por hora, é preciso compreender que o autor entende a simples exposição dos genitais como deflagradora do desejo erótico.

união sexual, quanto a imolação e o assassinio, ensejam a *dissolução* do ser descontínuo, de onde vem a expressão *vida dissoluta*, associada à devassidão (*idem*, p. 17).

Apesar de intimamente associados, a culminância na morte real não concretiza o erotismo em sua plenitude, pois tão-somente leva às últimas consequências a simulação do sacrifício que a união dos corpos proporciona. Isso decorre do paradoxo geral do erotismo: ele cria o estado de desejo em oposição à normalidade, através da fascinação pela morte, mas não tem como fim destruir a vida descontínua, apenas colocá-la em questão; ele quer incomodar essa vida, quer perturbá-la: “o que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Digo: a dissolução dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos nós” (*idem*, p. 18). É possível entrever, já nesse ponto, uma remissão ao erotismo como transgressão dos interditos impostos pela vida social.

Bataille explica que o sentimento de obscenidade proporcionado pelo *erotismo dos corpos*, apesar de abrir os seres para a continuidade, evoca perpetuamente a sinistra realidade da descontinuidade individual após o sexo, pois satisfaz somente um estado egoico momentâneo de auto-suficiência. Ele é efêmero, como o ato sexual, e dele faz parte a angústia pós-orgástica. A fragilidade do homem comum acaba por exigir o *erotismo dos corações*, que, na aparência, separa-se da materialidade perecível dos corpos, propiciando aos amantes uma estabilidade consolável pelos afetos. Mas essa sensação é ilusória, pois a paixão acarreta um estado ainda mais violento que o desejo carnal, visto que as promessas de continuidade são inacessíveis, e o sofrimento decorre da incessante percepção desse aspecto que retorna ciclicamente com a angústia. (cf. BATAILLE, 1987, p. 18-19). Por isso “a paixão venturosa acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade cujo gozo é possível, é tão grande que é comparável ao seu oposto, o sofrimento” (BATAILLE, 1987, p. 19). Para os amantes, as probabilidades de sofrimento, de se separarem,

são imensamente maiores que a da continuidade a dois. Todavia, e essa é a chave do *erotismo dos corações*, o amante enxerga a possibilidade sobrenatural de uma continuidade projetada no ser amado, por causas difíceis de elencar, mas ligadas à união dos corações e dos corpos, que proporcionam um **simulação**<sup>9</sup> da fusão plena. (cf. BATAILLE, 1987, p. 19).

O argumento de Bataille remete inevitavelmente a “O banquete”, de Platão, que ilustra essa fusão com a figura do *Andrógino*<sup>10</sup>. Se a continuidade está no ser amado, a sua perda significa a morte; a busca do outro abre constantemente a possibilidade da morte, de onde surge o desejo obsessivo de posse, e o desejo de matá-lo ou suicidar-se a perdê-lo.

A paixão agrega, então, todos os elementos da contradição erótica, buscando uma felicidade tranquila (um sentimento de segurança) na ilusão de continuidade, como fuga a um padecimento que ela própria criou. Bataille diz que

Há uma absurda, uma enorme desordem nessa aparência, mas, através do absurdo, da desordem, do sofrimento, uma verdade de milagre. Nada, no fundo, é ilusório na verdade do amor: o ser amado equivale para o amante, para o amante só, sem dúvida, pouco importa, à verdade do ser. O acaso quer que, através dele, a complexidade do mundo tendo desaparecido, o amante perceba o fundo do ser, a simplicidade do ser. (1987, p. 20)

O *erotismo dos corações*, por conseguinte, não debela de maneira definitiva o tormento inquietante da descontinuidade, pois depende “de acasos favoráveis que asseguram a posse do ser amado, a humanidade se esforçou desde as mais remotas eras para alcançar, fora desses acasos, a continuidade que liberta” (BATAILLE, 1987, p. 20). Chega-se, então, aos domínios do *erotismo religioso*.

Conforme exposto, a continuidade, ainda que desconhecida, só pode ser encontrada fora do ser (na figura da pessoa amada, por exemplo). Assim, uma lógica perversa

<sup>9</sup> Como será exposto adiante, ao se abordar a *pletora sexual*, a união não se concretiza na consciência dos amantes.

<sup>10</sup> Figura que Carlos Drummond de Andrade apresenta com maestria no poema *Amor, pois que é a palavra essencial*: “O corpo noutro corpo entrelaçado,/ fundido, dissolvido, volta à origem/ dos seres, que Platão viu completados:/ é um, perfeito em dois; são dois em um”. DRUMMOND. *O amor natural*, p. 5.

mostra que a morte não significa a impossibilidade da continuidade, mas, por destruir o ser descontínuo, é a própria manifestação daquela continuidade. Essa é a essência do sacrifício humano primitivo: o desnudamento e a imolação da vítima abrem o ser descontínuo, causando o sentimento de tê-la devolvido à continuidade nos que acompanharam o rito solene. Segundo Bataille, os historiadores da religião afirmam que este é o elemento *sagrado* legítimo, análogo à experiência *divina* das religiões atuais, e várias delas ainda praticam a imolação de animais em busca de tal êxtase. Essa experiência de continuidade, todavia, prescinde de um sacrifício brutal e espetacular, que abale profundamente a sensibilidade, o que só é possível quando há uma crença séria no caráter religioso do ritual, compartilhada pela coletividade (*idem*, p. 21).

Bataille explica que ao homem contemporâneo a experiência religiosa do *divino* raramente é experimentada, geralmente o é na inocência da infância ou pelos indivíduos mais fervorosos em sua fé. O que o êxtase místico busca é uma sensação imperturbável de tranquilidade em uma continuidade emancipada de um objeto, e tendo em vista as ansiedades de uma sociedade materialista, pouquíssimos gozam da efetividade daquela. O importante para Bataille é que tanto o *erotismo religioso* quanto o *dos corações* propiciam a embriaguez da continuidade perdida, proporcionando “o poder de abordar a morte de frente, e de aí ver, enfim, a abertura à continuidade ininteligível, desconhecível, que é o segredo do erotismo, e cujo segredo só o erotismo desvenda” (*idem*, p. 22).

No poema de Hilst, *Do desejo*, o *foder* parece evocar justamente o êxtase do contato entre os corpos, que apesar de efêmero não traz as desventuras do *erotismo dos corações*. O contato entre os corpos traz para o eu-lírico a certeza de sua existência porque é palpável, material, acessível, enquanto *Aquele Outro*, intocável, era *surdo à minha humana ladradura*. Se *Aquele Outro* pode representar a figura de uma paixão, ou da busca pela paixão, e seus intermináveis ciclos de êxtase e sofrimento, como propõe Bataille, o eu-lírico parece

ter cansado dessas decepções e, resignado, busca êxtase no momento presente; por isso a insistência nos elementos do real, do agora. Em

[...] Sonhei penhascos  
Quando havia o jardim aqui ao lado.

ocorre o despertar para a beleza do que está perto, mas o olhar havia ignorado. Os *penhascos* representam um espetáculo muito mais exuberante que *o jardim*, mas é este que está *aqui ao lado*, acessível. São como a paixão e os corpos. A segunda estrofe inicia-se e termina com *Ver-te. Tocar-te.*, insistindo no elemento concreto.

O que esta leitura busca salientar é o uso do palavrão *fodo* e não de sinônimos para expressar o ato sexual de forma clara e visível. O termo se destaca no poema por ser o único palavrão, contrastando com sua linguagem rebuscada, o que aumenta seu caráter de desvio e transgressão. Para a melhor compreensão do impacto causado pelo verbo *foder*, é interessante analisar alguns aspectos da obscenidade e da transgressão.

O psicólogo Ariel Arango discorre sobre a obscenidade dos palavrões a partir de algumas concepções freudianas, explicando que eles

são obscenos porque nomeiam sem hipocrisia, eufemismo ou pudor, o que nunca deve ser mostrado em público: a sexualidade luxuriosa e autêntica. Além disso, essas palavras possuem, muitas vezes, um poder alucinatório. Provocam a representação do órgão ou da cena sexual da forma mais clara e fiel. Suscitam, também, fortes sentimentos libidinosos. (1991, p. 61)

Arango segue explanando a provável etimologia da palavra *obscena*, proposta por Freud: o que deve ficar fora de cena, fora do teatro da vida, coberto por uma cortina de pressões sociais que pesam sobre a conceituação de um vocabulário da “boa sociedade”. Moraes explica que o vocábulo *obscenus* em latim significava “mau agouro”, mas a partir da literatura pornográfica do Renascimento o termo adquire o sentido daquilo que fere o pudor

por representar explicitamente o sexo (cf. 2003, p. 2). Nesse sentido, o sociolinguista Dino Preti cita Guilbert, para explicar que certas regras sociais determinam o uso de eufemismos:

Elas [as palavras obscenas] decorrem de certas regras de '*savoir vivre*', aquelas da 'boa sociedade', que proíbem o uso de termos crus, com referências às realidades fisiológicas e sexuais. Cria-se a barreira do eufemismo ou das reticências para evitar o emprego desses termos-tabus. Às expressões do '*savoir vivre*' juntam-se os imperativos estéticos a propósito dos quais se fundamenta a suspeita contra as palavras científicas de uma morfologia e fonologia julgadas repulsivas. (GUILBERT *apud* PRETI, 1984, p. 61)<sup>11</sup>

A afirmação de Guilbert leva de imediato ao cerne da questão, pois entre as tão variadas e inexauríveis maneiras de se ingressar nos domínios de Eros, a transgressão das proibições constitui a própria essência do erotismo, conforme Georges Bataille, que ratifica a citação anterior: “essas palavras são interditos, pois geralmente é proibido nomear esses órgãos” (1987, p. 127).

Georges Bataille traça a origem antropológica do sentimento de *obscenidade* paralelamente à própria evolução do homem. De certa forma, os interditos sexuais estão entre as primeiras proibições que o homem se impôs em sua evolução e, dessa maneira, a origem do *obsceno* é a própria origem do erotismo. Essa origem será abordada posteriormente, porque envolve vários elementos necessários à leitura de outros poemas. Mas pode-se antecipar que a obscenidade no sentido de expor a fisiologia da sexualidade transgride interditos primordiais do homem e incorre num princípio de violência intrínseca. Arango explica que o caráter perturbador da obscenidade é observável, por exemplo, na simples violação do pudor ao se contar uma piada suja, e até no seu uso nas agressões verbais mais hostis (cf. ARANGO, 1991, p. 140).

José Paulo Paes apresenta um resumo de caráter introdutório à origem do prazer na *transgressão*, conforme os conceitos bataillianos:

---

<sup>11</sup> Não tivemos acesso ao texto original de Guilbert, *La créativité lexicale*. Paris, Larousse, 1975, p. 51. Todavia, o trecho citado representa uma boa síntese das concepções do próprio Dino Preti.

O prazer encontra seu maior estímulo não na liberdade de perseguir até onde quiser os seus objetivos, mas no constante interdito de fazê-lo, o 'interdito criador do desejo' em que Bataille vê a própria 'essência do erotismo'. [...] mas o interdito sempre andou de mãos dadas com o seu oposto, a transgressão, a qual, numa incoerência apenas aparente, serve exatamente para lembrá-lo e reforçá-lo: só pode se transgredir o que se reconheça proibido. Esse jogo dialético entre a consciência do interdito e o empenho de transgredi-lo configura a mecânica do prazer erótico, cujos caminhos são tão variados, indo desde as insinuações da seminudez até o desbragamento do nome sujo. (PAES, 2006, p. 17)

Na transgressão mínima do falar palavrão e sobre a violência característica do erotismo, o próprio Bataille explica no início de seu ensaio que “o erotismo implica um princípio de violência e de violação mais ou menos declaradas. Na união sexual, em que dois almejam tornar-se supostamente um, a almejada unidade importa numa dissolução da individualidade” (1987, p. 18).

Para Ariel Arango, o termo *foder*, apesar de não estar entre os mais fortes em grau de obscenidade, tem exacerbado poder erótico justamente por referir-se ao ápice do ato sexual, a cópula (cf. 1991, p. 131). O desejo incessante de copular é reconhecido em todos os ramos do conhecimento científico, até pelos fisiologistas mais céticos, que ignorando o erotismo defendem a sexualidade humana para a perpetuação da espécie, reconhecendo “uma inefável voluptuosidade, que mantém cega e obstinada a vida de nossa espécie e que vence, assim, a própria morte” (ARANGO, 1991, p. 132). Arango defende veementemente a insubstituibilidade dos termos obscenos por sinônimos ou eufemismos na comunicação ordinária, insubstituibilidade ainda mais expressiva na literatura, ao se considerar uma poesia que busca a precisão da palavra. Arango explica que

As palavras *pênis* e *pica*, assim como *traseiro* e *cu* são sinônimas. Referem-se às mesmas partes da anatomia. Não obstante, nossa valoração emocional dos diferentes termos é muito diversa. E mais. *Pica* e *cu* são palavras proibidas. Não podem ser ditas numa conversa respeitosa. Também não podem ser impunemente reproduzidas pelos jornais, pelo rádio ou pela televisão. Além disso, é impensável ouvi-las da boca de uma professora. (1991, p. 12. Grifos do autor)

No caso do *foder*:

Para referir-se a esse impulso imortal, só um exangue vocábulo substituto é tolerado pela severa censura: o *coito*. Esta é uma palavra à qual os psicanalistas deram em seus escritos ampla difusão. Mas é um termo científico e, portanto, casto e frio. É obviamente impossível usá-lo num diálogo amoroso. Suporia, sem dúvida, um seguro e imperdoável convite ao fracasso. [...] *Foder* expressa o desejo instintivo de forma visual, autêntica e salaz. *Coito*, ao contrário, não passa de sua versão anestesiada. (1991, p. 132. Grifos do autor)

É importante observar alguns pontos comuns entre as ideias de Arango e Bataille.

Arango explica que os palavrões evocam de forma realista as imagens do ato sexual, o que também representa um estímulo libidinal. Todavia, a imagem nítida também faz parte da sexualidade humana rudimentar, sem erotismo, conforme Bataille. Além disso, o termo científico da fisiologia, de alguma forma evoca a imagem dos genitais ou do ato sexual, mas o faz de forma fria, como nos livros de biologia. Na educação sexual escolar, os nomes científicos são utilizados pela professora de biologia, que equipara o sexo dos animais ao do homem, limitando-o ao sistema reprodutor. E a professora representa a escola, a norma. Os palavrões, ao contrário, são utilizados para compartilhar material pornográfico nos esconderijos, esse sim, excitante, e acompanhado da adrenalina de transgredir a norma. É a partir desse contato com os termos obscenos que Arango explica que somente os palavrões possuem a *valoração emocional* da sexualidade humana (cf. 1991, p. 12).

Dessa maneira, em *Do desejo*, é possível entender a importância do vocábulo *foder*. Essa cisão entre o estado de desespero do *antes*, e o de êxtase do *hoje*, que parece remeter a um estado de libertação da paixão, aparece ao longo de todo o poema, como em:

O sinuoso caminho que persigo: um desejo  
Sem dono, um adorar-te vívido mas livre.  
(HILST, 1992, p. 10).

E:

[...] O desejo  
Este da carne, a mim não me faz medo.  
(*idem*, p. 13).

E bastante evidente em:

Lembra-te que há um querer doloroso  
E de fastio a que chamam de amor.  
E outro de tulipas e de espelhos  
Licencioso, indigno, a que chamam desejo.  
(*idem*, p. 15).

E:

E por que haverias de querer minha alma  
Na tua cama?  
Disse palavras líquidas, deleitosas, ásperas  
Obscenas, porque era assim que gostávamos.  
(*idem*, p. 17).

Todavia, esse desejo livre é instável no poema, precisa ser constantemente reafirmado e contrasta com os resvalos de um eu-lírico que luta contra o surgimento de uma nova paixão. Como citado acima, o *desejo sem dono* perseguido representa um *sinuoso caminho*, e o eu-lírico acaba acometido por arrebatamentos de paixão:

Colada à tua boca a minha desordem.  
O meu vasto querer.  
O impossível se fazendo ordem.  
Colada à tua boca, mas descomedida  
Árdua  
Construtor de ilusões examino-te sôfrega  
Como se fosses morrer colado à minha boca.  
(*idem*, p. 11).

O eu-lírico não deixa de projetar no amante a possibilidade da fusão que levaria à continuidade, em *morrer colado à minha boca*, e termina arrebatado pelo sentimento de prolongar o momento do êxtase orgástico, que transparece nos seguintes versos:

Se eu disser que o desejo é Eternidade

Porque o instante arde interminável  
 Deverias crer? E se não for verdade  
 Tantos o disseram que talvez possa ser.  
 (*idem*, p. 12)

Após as desilusões na busca de *Aquele Outro*, o eu-lírico joga com o racionalismo cético, que parecia resoluto, relativizando tal certeza em *tantos o disseram que talvez possa ser*. O desejo de eternizar o momento do *foder* é a própria origem da paixão para Bataille: “em sua origem, a paixão dos amantes prolonga no campo da simpatia moral a fusão dos corpos entre si” (1987, p. 18). O jogo aumenta sua intensidade no decorrer do poema. O racionalismo do desejo livre, que, conforme citado, pertence a um estado egoico fugaz, resvala na fragilidade que inicia a paixão, indo até às manifestações do ciúme:

Breu é quando tu te afastas ou dizes  
 Que viajas, e um sol de gelo  
 Petrifica-me a cara e desobriga-me  
 De fidelidade e de conjura. [...]  
 (HILST, 1992, p. 13).

e em:

Se te ausentas há paredes em mim.  
 Friez de ruas duras  
 E um desvanecimento trêmulo de avencas.  
 Então me amas? te pões a perguntar.  
 E eu repito que há paredes, friez  
 Há molimentos, e nem por isso há chama.  
 (*idem*, p. 16).

A contradição fundamental do *erotismo dos corações* é tema recorrente à tradição literária desde as suas origens, em que a felicidade dos amantes é acompanhada de intensa dor. *Amor* rima com *dor*, e somente uma poética moderna, de ruptura, como a de Oswald<sup>12</sup> pode sugerir ironicamente o contrário, rimando *amor* com *humor*, em uma interpretação mais

<sup>12</sup> Refiro-me ao poema “amor”, de Oswald de Andrade, composto de um único verso, a palavra “humor”. In: ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas de Oswald de Andrade*. São Paulo: Difel, 1966, p.141

precipitada do poema. Mas o próprio humor não significa a alegria plena e bem resolvida. Sírío Possenti afirma que só se faz piadas sobre temas sociais altamente contraditórios, principalmente o sexo e, diante da impotência do homem perante tais assuntos, não raro elas substituem sua incapacidade de agir efetivamente (cf. 1998, p. 25-27). O texto de Hilst representa uma resistência angustiante à paixão, a começar pelo título *Do desejo*, em que a preposição *de* mais o artigo imita a forma dos títulos dos tratados clássicos, que poderíamos comparar sugestivamente a “Do amor”, de Plotino. Como em um tratado, o eu-lírico sustenta uma série de argumentos racionais sobre o tema, no caso contra o que chama de amor. Essa contradição vivida pelo eu-lírico é característica do período pós Revolução Sexual. Por um lado, as ideias de diversos pensadores, incluindo Freud, Jung, Lacan e Reich, contribuíram para o entendimento de diversos problemas relativos à paixão, ao amor romântico e à união a dois em geral. Todavia, Moraes & Lapeiz explicam que uma atualização do discurso libertino, adequadamente aproveitada não só pela indústria pornográfica, mas pelo capitalismo e consumismo em geral, lança uma cortina de fumaça sobre a repressão e incentiva a prática sexual no sentido estrito. Há assim, o detrimento da individualidade, em que todos os corpos se equivalem como objetos de gozo: “amor livre obrigatório, é esse o paradoxo de nossos dias” (1984, p. 135).

Para a conclusão da leitura do poema *Do desejo* é relevante fazer uma remissão ao *erotismo religioso*. Como foi dito, a pessoa apaixonada projeta a figura do divino no amante, o que aparece de forma sutil:

E por que haverias de querer minha alma  
 Na tua cama?  
 Disse palavras líquidas, deleitosas, ásperas  
 Obscenas, porque era assim que gostávamos.  
 Mas não menti gozo prazer lascívia  
 Nem omiti que a alma está além, buscando  
 Aquele Outro. E te repito: por que haverias  
 De querer minha alma na tua cama?  
 (HILST, 1992, p. 17).

Os versos acima indicam novamente a tentativa do eu-lírico de separar o desejo da carne do sentimento da paixão e, de certa forma, as aspirações da *alma* não deixam de remeter ao elemento religioso. Há uma tentativa de separar racionalmente o desejo do corpo representadas pelo agora, pelo concreto, que está na *cama*, das aspirações da *alma*, que permanece em sua busca de *Aquele Outro*, mas *além*, distante, abstrata. O eu-lírico tenta separar o que se amálgama nas três formas de erotismo. Essa separação entre o erótico e o religioso é uma herança cultural do cristianismo, que aparece nos versos:

Noite é o velado coração de Deus  
Esse que por pudor não mais procuro  
(*idem*, p. 13)

Nesse sentido, Bataille explica que o cristianismo ortodoxo é a religião menos religiosa que existe, por ter abolido a transgressão ritual de sua prática (cf. 1987, p. 15-16). No princípio, toda forma de erotismo é sagrada, mas no cristianismo a transgressão é considerada *pecado*, e somente a observância estrita do interdito pode levar à continuidade, ao reino dos céus. Nas manifestações religiosas primitivas, em algumas religiões hindus, no taoísmo, e até em exemplos gnósticos de cristianismo a sexualidade é sacralizada e estritamente associada ao obsceno. Octávio Paz ratifica o pensamento batailliano elencando uma série de exemplos e afirmando que “em resumo, no erotismo religioso inverte-se radicalmente o processo sexual: há a expropriação dos imensos poderes do sexo em favor de fins distintos ou contrários à reprodução” (cf. 1994, p. 21).

Assim, em *Do desejo*, a busca pelo isolamento da união dos corpos representa a tentativa de separar o prazer imediato dos sofrimentos da paixão, ou ainda de eternizar o êxtase do corpo, e enfim separá-lo das aspirações mais sublimes da alma. Eliane Robert Moraes explica que na fase da produção mais licenciosa de Hilda Hilst essa situação se

inverte, e a obscenidade mais escrachada é associada à mais elaborada metafísica, o que representa uma forte tendência da produção brasileira das últimas décadas:

Uma tal promiscuidade entre o alto e o baixo termina por promover as associações mais bizarras e imprevistas, revelando relações entre corpo e espírito que nossa sociedade, por tradição, tenta esconder. São justamente esses elos, entre pólos a princípio excludentes, que o deboche escrachado da escritora explora de forma obstinada e ostensiva, oferecendo uma chave importante para a compreensão não só da particularidade de seus livros pornográficos, mas também da fatia mais expressiva do erotismo literário produzido no Brasil nas últimas décadas. (MORAES, 2008, p. 413)

Em favor de uma poética obscena, o *Manifesto obsoneto*<sup>13</sup>, de Glauco Mattoso, apresenta-se como um ícone:

[pros poetas ditos "sujos"  
que nunca esquecem o modess e trocam de meia  
de meia em meia hora]

Isso não é poesia que se escreva,  
é pornografia tipo Adão & Eva:  
essa nunca passa, por mais que se atreva,  
do que o Adão dá e do que a Eva leva.

Quero a poesia muito mais lasciva,  
com chulé na língua, suor na saliva,  
porra no pigarro, mijo na gengiva,  
pinto em ponto morto, xota em carne viva!

Ranho, chico, cera, era o que faltava!  
Sebo é na lambida, rabo não se lava!  
Viva a sunga suja, fora a meia nova!

Pelo pêlo na boca, jiló com uva!  
Merda na piroca cai como uma luva!  
Cago de pau duro! Nojo? Uma ova!

(MATTOSO. In: BARBOSA & DANIEL, 2002, p.164)<sup>14</sup>

Ao intitular o texto como *manifesto*, Glauco sugere uma nova poética, à maneira das vanguardas modernistas, em resposta a outras vigentes. O poema defende uma visão

<sup>13</sup> Selecionado pela antologia *Na virada do século*.

<sup>14</sup> Data de publicação na antologia *Na virada do século*. A publicação original é de 1981, no *Jornal Dobrabil*.

libertária, em forma de apologia à obscenidade sem atenuantes. A declaração do próprio Glauco esclarece a quem ele direciona o soneto:

“Obsoneto” é p'ra gozar a obsolescência da obscenidade, bem como dos manifestos em geral ou do próprio soneto enquanto regra. Feito sob encomenda para inclusão na antologia do chamado 'movimento' de poesia pornô (agitado no Rio por Eduardo Kac e Cairo Trindade), este poeminha é intencionalmente 'subversivo' quanto aos esquemas de rima e ritmo, embora siga estrófica e metricamente o padrão clássico do soneto.

A 'subversão' atinge também o conteúdo sexual que, não obstante ser tradicionalmente considerado um tema tabu, nunca deixou de ser decantado, enquanto a higiene permanece cada vez mais intocável. Daí a brincadeira enfatizando o lado nojento, meu prato favorito, este sim um tabu, mesmo entre os que se dizem “liberados” (MATTOSO, 2001, p. 12)<sup>15</sup>.

O poema aborda a questão proposta por Moraes sobre a reação conservadora da crítica, zombando de uma produção poética que não só aborda uma sexualidade que exclui a diferença, como utiliza uma linguagem cheia de circunlóquios, evitando a todo custo a linguagem obscena. O protesto de Glauco contra tal produção não é exagerado ao se considerar exemplos como a *Carne Viva - 1ª Antologia Brasileira de Poemas Eróticos*, organizada por Olga Savary, que reúne 77 autores, entre eles Affonso Romano Sant'Anna, Ferreira Gullar, Paulo Leminsky, Mário Quintana e outros de igual importância, e não traz sequer um palavrão em sua seleção. Tal critério de seleção parece compartilhar da visão de Alexei Bueno, rejeitando o obsceno como erótico. Nesse sentido, ao abordar a sexualidade Glauco rejeita os circunlóquios, indo direto ao assunto, que de uma maneira ou de outra, terminam no *que Adão dá e do que a Eva leva*.

Optando pelo extremo oposto à sublimação da sexualidade, Glauco exalta o contato entre os corpos, focando os genitais. Contra um tratamento da sexualidade que o autor considera hipócrita, exagera a linguagem obscena, que vê como a única adequada para o tema. Afinal, uma poesia que queira tratar da *Carne Viva*, deveria utilizar uma linguagem que

---

<sup>15</sup> Publicado originalmente em 1981, o texto foi republicado em *JORNAL DOBRABIL: 1977/1981*. São Paulo: Iluminuras, 2001. Trata-se de uma edição comemorativa de 20 anos do álbum original.

represente a carne, como *xota em carne viva*, de Glauco. O poema de Glauco também exalta os humores, o anti-higienismo, o coprofágico. Diante de tal posicionamento, é necessário entender como a linguagem obscena surge a partir do erotismo, e entender que, assim como para Bataille, o erotismo como transgressão, os palavrões a sujeira e o rebaixamento compreendem uma mesma origem.

Bataille explica que o erotismo determina a sexualidade humana como *experiência interior*. Trata-se de uma oposição fundamental entre o homem e o animal, que até pode manifestar uma vida subjetiva, mas essa lhe é estabelecida previamente. Conforme abordado, o aspecto reprodutivo da atividade sexual revela ao ser humano não só a possibilidade da vida, mas igualmente a da morte. A morte representa o desfecho de um processo em que todas as etapas promovem um desequilíbrio determinante na vida interior do indivíduo, definindo a máxima proposta pelo autor como ponto de partida de seu discurso: “o erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão” (BATAILLE, 1987, p. 27); não se trata, portanto, da concretização da morte, mas de uma memória que a ela remete.

Ao definir erotismo como atividade essencialmente *interior*, Bataille assinala o seu posicionamento teórico contrário à filosofia, para quem o erro está em afastar-se da vida. Explica que a experiência erótica é fundamentalmente *religiosa* e trata-a como o teólogo trata a teologia, escusando-se do ceticismo científico. Mas aos aspectos interiores correspondem evidências histórico-antropológicas exteriores, às quais ele não pode ignorar. Assim, esta análise partirá sempre da elucidação dos aspectos objetivos (os dados histórico-antropológicos), mais evidentes, para os subjetivos.

Bataille argumenta que a dinâmica da natureza é caracterizada por um *excesso* de energia desperdiçado para a manutenção da vida. Ao envelhecer, o organismo é progressivamente despojado de energia, até atingir a debilidade, e para que uma nova geração

entre nesse ciclo com força renovada, é necessário que a anterior morra. Os herbívoros comem grandes quantidades de vegetais vivos, sendo devorados pelos carnívoros, que virão a ser consumidos pelos decompositores e nutrir novamente os vegetais. Esse ciclo é uma prodigalidade *irracional*: “não saberíamos imaginar processo mais dispendioso. Em certo sentido, a vida é possível, ela se produziria facilmente sem exigir esse desperdício imenso, esse luxo da destruição que fere a imaginação” (BATAILLE, 1987, p. 56). O ser humano, aterrorizado diante desse movimento inexorável, concebe interiormente uma força divina perversa que o controla. Não se trata necessariamente de uma personificação mitológica; o budismo, por exemplo, abstém-se daquela desde sua origem, mas de qualquer forma o sentimento de impotência e horror perante essa força é sempre religioso. O racionalismo modificará parcialmente essa concepção, mas não diminuirá, ou ainda aumentará irremediavelmente a angústia. (cf. BATAILLE, 1987, p. 57-58).

É preciso enxergar no sepultamento um ato que prima por proteger mais os que ficaram do que o próprio morto. Esse, além de lembrar a possibilidade do mesmo destino aos sobreviventes, tem o corpo em putrefação, que oferece uma analogia do *movimento* irrefreável da vida: a purulência, os humores fluidos, o zunido das moscas, o contorcimento convulso dos vermes são a versão dramatizada, uma ilustração, da *violência* da dinâmica da vida, da prodigalidade. O ciclo vital aparece em sua fase final na forma desse espetáculo, e como tal, gera no imaginário dos espectadores a possibilidade de um “contágio” pelo processo de decomposição. A verdadeira origem do horror é a esse *movimento*, mais do que propriamente a morte, por isso o esqueleto limpo, que também remete àquela, não provoca o mesmo asco. (cf. 1987, p. 42-54): “o horror à morte não está ligado à destruição do ser, mas à putrefação que devolve a carne morta à fermentação geral da vida” (BATAILLE, 1987, p. 53).

O “toque” da morte surge como uma ameaça de destruição que desestabiliza o universo familiar da *civilização domesticada*; recordando a concepção do autor, o erotismo

não está na destruição da vida em si, mas em pô-la *em questão*. O falecimento dos entes próximos abala a frágil estrutura do mundo racional, evidenciando as bases insólitas que lhe dão sentido. O silêncio do luto evidencia a impotência das palavras, do pensamento racionalizado. (cf. BATAILLE, 1987, p. 53-57).

Bataille diz que, dos interditos sexuais, a proibição ao incesto é a variação particular mais comum, e apesar de amplamente diversificada em suas regras e nas definições das relações de parentesco proibidas, é observável em toda a humanidade, a ponto de substituir a representação do interdito em si. As inúmeras possibilidades de interdição sobre o incesto confundem o observador sobre suas origens, mas para Bataille ele é de uma simplicidade admirável: o incesto abala a célula de organização social básica, o núcleo familiar; “não devemos em princípio nos unir aos que viviam no ambiente familiar no momento em que nascemos” (1987, p. 50), pois “trata-se essencialmente de uma incompatibilidade da esfera onde domina a ação tranquila e moderada com a violência do impulso sexual” (BATAILLE, 1987, p. 50).

Outra manifestação do interdito recai sobre o sangue menstrual e do parto, que não deixam de ser menos associados que o incesto ao horror à violência, pois se o sangue puro já remete àquela, no caso da menstruação, as impurezas a ele agregadas lembram o processo de putrefação. O conjunto todo do parto representa um transbordamento excessivo não só dos líquidos como de energia gasta nos espasmos uterinos. O horror à apreciação desses fenômenos são representações particulares do horror universal à morte, e em algum momento da vida entrecortam o cotidiano da maioria dos indivíduos, ainda que já não impressionem tanto. (cf. BATAILLE, 1987, p. 50-51).

É necessário, nesse ponto, que se estabeleça uma afinidade ainda mais estreita entre a morte e seus interditos e a atividade sexual, o que exige novas remissões à questão da decomposição dos seres. Foi dito ao se abordar os três erotismos que a reprodução expõe o ser

à vida e à morte, diferentemente da impressão imediata de que ela apresenta apenas o surgimento da vida. A dificuldade<sup>16</sup> em aceitar esse processo provém do medo elementar de perecer:

É preciso muita força para perceber o elo existente entre a promessa de vida, que é o sentido do erotismo, e o aspecto luxuoso da morte. A humanidade concorda em não reconhecer que a morte é também a renovação do mundo. Os olhos vendados, recusamos ver que só a morte garante incessantemente uma eclosão sem a qual a vida declinaria. (BATAILLE, 1987, p. 56)

Isso decorre do ciclo natural dos nutrientes, cujo horror é aplacado pela artificialidade com que se tenta velar a sua violência, como nas inocentes ilustrações dos livros escolares de biologia. A reprodução é a negação da morte, mas, conforme o autor, essa oposição é redutível:

A morte de um é correlativa ao nascimento do outro, que ela anuncia e de que é a condição. A vida é sempre um produto da decomposição da vida. Ela é tributária, em primeiro lugar, da morte, que desocupa o lugar; em segundo da corrupção, que acompanha a morte, e repõe em circulação as substâncias necessárias ao incessante aparecimento de novos seres. (*idem*, p. 53)

O poder da corrupção parece ao homem tão próximo da geração da vida, e lhe é tão fascinante, que Aristóteles insistiu na antiga teoria da geração espontânea, afirmando que os seres que surgem da terra ou da água nasciam da putrefação.

Conforme abordado, o desnudamento abre o ser fechado e, em uma simulação do sacrifício, termina com a penetração, propiciando o sentimento de retorno à continuidade perdida. Essa analogia entre o sacrifício religioso e o ato sexual como sua “teatralização” é relativamente fácil de visualizar. Não é por acaso que o pênis é metaforizado à exaustão como punhal, espada e outras armas tidas como objetos fálicos. No campo da obscenidade, todavia,

---

<sup>16</sup> Talvez seja por essa dificuldade que Bataille relembra constantemente o processo de putrefação, levando a uma repetição que às vezes parece redundante. Ainda que de forma mais concisa, teremos que recorrer à repetição, ao menos para não banalizar a relevância que o autor dá à questão.

esse reducionismo do ato sexual ao contato dos genitais empobrece sobremaneira as expressões do erotismo, pois entre o desnudamento e a cópula há muito a se considerar. Os interditos sexuais não se resumem à penetração, ao *foder*. Para Bataille o que o sacrifício realmente revelava era a carne, servida quase crua em uma refeição ritual; a carne morta e a náusea que ela provoca (cf. BATAILLE, 1987, p. 84). O autor explica que “o horror que temos aos cadáveres se parece com o que sentimos diante das dejeções alvinas de origem humana” (1987, p. 54). Essa aproximação se torna mais clara nos aspectos da sensualidade qualificados como obscenos, pois os condutos sexuais são os mesmos que expõem as dejeções, o sangue menstrual e o do parto:

Nossas matérias fecais não são objeto de um interdito formulado por regras sociais meticulosas<sup>17</sup>, análogas às que atingiram o cadáver ou o sangue menstrual. Mas, no conjunto, por deslizamentos, formou-se uma área da imundície, da corrupção e da sexualidade cujas conexões são muito sensíveis. Em princípio, contigüidades, de origem externa, determinaram sua formação. (BATAILLE, 1987, p. 54)

A relação entre os órgãos genitais, suas dejeções, o sangue menstrual e do parto, e também a ejaculação é de contigüidade às matérias do corpo em putrefação. Assim se estabelece primariamente a relação entre a morte e a simples exposição dos órgãos genitais. A *náusea* sentida ante essas matérias, a mesma perante o cadáver, é a origem do *interdito* sobre os órgãos genitais, e a superação dessa náusea é a forma de *transgressão* pela qual se dá o prazer erótico. Trata-se da superação da vertigem. O primeiro contato sexual provoca um abalo que precisa ser ultrapassado, e cada novo contato busca aprofundar, aproximar ainda mais os órgãos do sentido dos genitais, expondo o sangue das veias intumescidas, as mucosas, humores e odores a lembrar a decomposição, aumentando os degraus nauseantes a serem superados. Um higienismo extremo significa a esquiva absoluta e a impossibilidade do

---

<sup>17</sup> Destaca-se o trecho porque Bataille concebe o interdito como um universal, e as suas particularidades é que são determinadas socialmente.

contato erótico, sendo considerado, inclusive, uma psicopatologia. Bataille adverte que essa *náusea* não é natural, já que

nossos filhos não partilham nossas reações a partir deles mesmos. [...] Acreditamos que uma dejeção nos enoja por causa de seu mau cheiro. Será que federia se, antes, ela não se tivesse tornado o objeto de nosso nojo? Parece que esquecemos depressa o trabalho que é comunicar aos nossos filhos as aversões que nos constituem, que fizeram de nós seres humanos. (BATAILLE, 1987, p. 55)

Esse equívoco é fruto de uma educação que superestima o discurso sanitário, suplantando o erótico, sempre interdito. Octavio Paz ratifica que “essa prescrição quase sempre tem um fundamento moral, embora às vezes recorra à autoridade da ciência e da higiene” (1994, p. 19). Como a sociedade racional praticamente aboliu a religiosidade, houve o embotamento da percepção de que a proibição de tocar nas dejeções são muito anteriores à descoberta dos microrganismos patológicos, retrocedendo a infinitas gerações humanas de crianças reprimidas. Elas derivam do interdito de tocar o cadáver, prazer que ainda acompanha os curiosos nos velórios. Para Bataille, todo erotismo tem um fundo religioso, e “nosso erro é não levar a sério ensinamentos sagrados que, há milênios, transmitem-se às crianças [...] o campo da repugnância e da náusea é em seu conjunto uma consequência desses ensinamentos” (BATAILLE, 1987, p. 55).

Em *Manifesto obsoneto*, o eu-lírico exorta o poder erótico das dejeções, o que é evidente no verso final: “Cago de pau duro! Nojo? Uma ova!”. Essa obscenidade extrema, que escracha da pudicícia, é provocativa mesmo após a banalização da sexualidade: se a propagação da pornografia acostumou o espectador à exposição dos genitais, não o fez, ao menos na mesma proporção, aos excrementos. O próprio Glauco reconhece que o assunto não deixou de ser *um tabu, mesmo entre os que se dizem 'liberados'*. O poeta parece querer provocar o que há de mais recôndito na sexualidade; se uma revolução sexual quer abordar a sexualidade, o discurso da higiene não deixa de tomar-lhe a frente e propagar o “sexo

saudável”, muitas vezes reduzindo-o aos prazeres sensoriais, exaltando os seus benefícios fisiológicos entre outros; a liberação sexual agrega ao seu discurso o higienismo, o mesmo elemento que pautou as duras repressões ao sexo. Tal discurso de certa forma orienta a crítica à qual se refere Eliane Robert Moraes, sobre a sexualidade aparecer no *mainstream* unicamente em sua versão “normalizada”.

Para os que torcem o nariz diante do poema, a teoria batailliana argumenta que o desejo sexual mais comum tem aí sua origem. Assim, o poema de Glauco não está apenas defendendo a diversidade das manifestações sexuais, no caso, a coprofilia, contra uma padronização dos valores. Essa provocação tem mais do que o objetivo de apresentar o círculo fechado dos praticantes da coprofilia, como fez Pauline Réage com o sadomasoquismo. O texto de Glauco Mattoso não quer assumir a marginalidade de um grupo, mas confrontar a todos com a realidade que se busca afastar hipocritamente.

A psicanálise também argumenta contra o higienismo. Ariel Arango explica que os palavrões relativos às funções excrementícias são condenados com menos intensidade que os representativos dos órgãos sexuais, todavia não se pode falar, “com espontaneidade e franqueza, desse recôndito orifício da nossa anatomia. Muito menos do que sai dele...” (ARANGO, 1991, p. 39). Como abordado anteriormente, o asco às dejeções em geral é justificado por questões sanitárias e, portanto, considerado espontâneo, como uma defesa ao que poderia prejudicar a saúde. Arango corrobora a afirmação batailliana de que o interdito sobre os dejetos é condicionado, e explica que a relação das crianças com seus excrementos é absolutamente impudica, pois ela brinca naturalmente com a urina e as fezes ao menor descuido dos pais (cf. 1991, p. 50). Estudo de culturas tribais mostram que “o *mijo* e a *merda* foram objeto, em todos os tempos e lugares, de reconhecimento e veneração”, (ARANGO, 1991, p. 51) rendendo-lhes, inclusive, cultos religiosos. Foi a civilização que instaurou progressivamente proibições morais que culminaram no nojo absoluto aos excrementos. O

argumento de Arango retoma claramente a noção do interdito, e recorre a Freud para explicar como o transgredimos diariamente, de maneira resquicial, repetindo as atitudes do homem primitivo para com seus dejetos. Esses atos acabam adquirindo uma estranha dimensão erótica, ampliada graças às proibições morais. Aquela relação infantil sobreviverá dissimuladamente nos adultos em hábitos como o de olhar para a privada após defecar; o prazer com que as crianças convidam os amigos para ir ao banheiro reaparecerá nas trocas de confidências das mulheres e nos urinóis, paredes e “moitas” compartilhados pelos homens. Esses pequenos hábitos arraigados em nossa cultura são representados humoristicamente pelas reveladoras máximas sueca e italiana, respectivamente: “homem sueco não mijá sozinho” e “quem não mijá acompanhado ou é ladrão ou é infiltrado” (Arango, 1991, p. 54). Assim, o escatológico permeia o inconsciente da vida social adulta, ressurgindo nas conversas de bar entre os homens, nas reuniões femininas e suas discussões sobre prisão de ventre, e outras formas gregárias eventuais (cf. Arango, 1991, p. 50-54).

Sobre o prazer escatofílico na literatura, Arango cita uma das mais apreciadas obras de Marquês de Sade, “A filosofia na alcova”. Mas, de fato, toda a obra sadiana aborda à exaustão o tema da coprofilia, como “Os 120 dias de Sodoma” que inspirou as intrigantes cenas do “Ciclo da merda” em *Saló* (1975), a polêmica adaptação cinematográfica de Passolini. O autor cita também as “escandalosas” cartas de James Joyce para sua noiva, em que declara um amor incontestável por suas flatulências, e o hábito que Rimbaud tinha de se trancar nas latrinas durante a infância.

O *Manifesto obsoneto* se relaciona ao trecho citado por Arango em duas instâncias. Primeiramente, o texto parece ter um sentido libertário, impondo-se contra o próprio interdito. Mas, considerando o erotismo batailliano, trata-se de uma manifestação do rebaixamento, relegando a sexualidade humana a sua fisiologia. Para Bataille, a transgressão

não abole o interdito, mas o rebaixamento aumenta as possibilidades de sua transposição, tornando-o menos inacessível.

De qualquer maneira, os interditos sobre as dejeções são sexuais. Há uma causa social, mais expressiva, e uma psicanalítica, recôndita, ligada ao incesto.

#### Socialmente

a força alucinatória das palavras obscenas plasmava na audiência, imediatamente, a imagem visual dos altos dignitários satisfazendo suas necessidades em posições indecorosas. E isso seria inaceitável. Lembraria ostensivamente a índole animal dos grandes personagens! E suas grandezas repousam, justamente, na negação de seus traços zoológicos (ARANGO, 1991, p. 42).

A verbalização escatológica ainda mantém esse poder iconoclasta, fato que acompanha as piadas até os tempos contemporâneos, quando um comediante da televisão resolve dizer, hipoteticamente, que “a Gisele Bündtchen também caga!”.

Arango explica que para a psicanálise todo tabu tem por finalidade reprimir o desejo incestuoso. O primeiro contato com os palavrões é travado ao se expressar as funções excrementícias, quando a criança busca palavras para que os pais a levem ao banheiro. Daí surgem os eufemismos: *pipi*, *cocô*, *pintinho* e *periquitinha* e mais tarde os nomes científicos aprendidos na escola. O eufemismo e o diminutivo são permitidos porque representam a anatomia reduzida das crianças, e as palavras obscenas representam a anatomia dos adultos. “As ingnomiosas palavras obscenas *cu*, *merda*, *cagar*, *mijar*, *peido* provocam sensações eróticas muito fortes e muito... proibidas” (ARANGO, 1991, p. 54. Grifos do autor) e sua justificativa reside no fato de que “A sexualidade adulta é que está proscrita. Mais precisamente a de papai e mamãe. Este e não outro é o propósito inflexível do código ancestral” (*idem*, p. 55).

O mecanismo inicial da obscenidade encontra, então, nas dejeções e humores dos órgãos sexuais os elementos que remetem ao cadáver. A náusea, interdito que protege o

cadáver, e a superação da náusea, análoga à *transgressão*, constituem prazer erótico. Mas Bataille lembra que o cadáver sempre termina reduzido a *nada*. Como a náusea dos dejetos é a mesma da do corpo em decomposição, ela inevitavelmente é percebida como sendo *nada*, e é sempre superada de forma mais fácil ou mais difícil, conforme o indivíduo. Diante desse *nada*, da fugacidade do nojo superado, a sensação de angústia diante do vazio termina por exigir o erotismo dos corações, a paixão, que virá a provocar novos desequilíbrios no indivíduo, pô-lo novamente em questão. (cf. BATAILLE, 1987, p. 17).

Essas são as relações entre os interditos da morte e da sexualidade, com uma reserva, porém, para o fenômeno da tumescência sanguínea dos órgãos genitais, a *pletora sexual*, que será abordada após a *transgressão*. Bataille conclui: “se vemos nos interditos essenciais a recusa que opõe o ser à natureza encarada como um excesso de energia viva e como uma orgia da destruição, não podemos mais diferenciar a morte da sexualidade” (1987, p. 58), pois a sexualidade, em última instância, apenas gera novos seres para que a natureza possa destruir:

A sexualidade e a morte são apenas os momentos intensos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres, uma e outra tendo o sentido do desperdício ilimitado que a natureza executa contra o desejo de durar que é próprio de cada ser. (1987, p. 58)

O autor celebra o triunfo da natureza sobre o homem, porque esse nunca se opôs definitivamente àquela, deixando com que retornasse a ele por uma outra via, de uma forma peculiar: pela *transgressão*.

“A transgressão não é a negação do interdito, mas o ultrapassa e o completa”. (BATAILLE, 1987, p. 59). A assertiva traz o paradoxo intrínseco do erotismo batailliano, que trata do domínio do desejo, das emoções e do religioso. É sob esses aspectos que o autor afirma que “frequentemente a transgressão é admitida, frequentemente mesmo ela é prescrita” (*ibidem*).

Bataille explica que o caráter irracional do interdito resume-se em sua síntese universal: “não matarás” (cf. 1987, p. 67). O mandamento chega a parecer zombaria ao se considerar as vanglórias militares da qual se gaba o “povo de deus” do antigo testamento e, contemporaneamente, é preciso muita subserviência mental para encontrar algum racionalismo nas “Convenções de Genebra”: estabelecer regras para o combate armado parece um insulto à inteligência. Bataille explica que, racionalmente, ou o homicídio é proibido e tudo deve ser feito para a eliminação das guerras ou a regra é mera astúcia e devemos mesmo nos bater (cf. 1987, p. 67). Mas não se trata nem de um nem de outro, pois o interdito não se dá nos limites da razão, e as convenções de guerra acompanham a história desde os primórdios, desmoralizando os que as desrespeitam em nome da sobrevivência, alcunhando-os de bárbaros, vietcongs, terroristas. Mas os interditos, regras, leis, enfim, o *tabu*, não se impõem à inteligência, mas à *sensibilidade*; ele retira da violência que desponta da cólera, do medo, do desejo e outros estados sensíveis, o seu poder de legislar sobre a vida, e não haveria obediência se não houvesse consciência de que a violência pode nos conduzir à morte, com o que se repete a experiência do erotismo como essencialmente interior. Assim, o grau de obediência às regras dá-se à proporção do medo individual, pois “o interdito existe para ser violado [...] sob o poder da emoção negativa, devemos obedecer ao interdito. Nós o violamos se a emoção for positiva” (BATAILLE, 1987, p. 60).

Bataille explica que a guerra seria inconcebível sem o interdito, já que os animais, que não o conhecem, não a praticam e raramente suas lutas levam à morte do perdedor. A guerra é uma violência organizada e se ela foi adquirindo um caráter prático, aprimorando suas técnicas a fim de atingir um objetivo com o mínimo de dispêndio de recursos e vidas, isso ocorreu parcialmente e conforme necessidades mais urgentes, pois não o era em suas origens, quando se tratava de um jogo sádico entre nobres. Trata-se, todavia, de uma **violência organizada**, e nunca de um retorno à animalidade. “A transgressão organizada forma com o

interdito um conjunto que define a vida social” (*idem*, p. 61) em que um movimento de contenção sempre antecede um momento de desperdício, como a estocagem de cereais e vinho antecedia as bacanais e a Quaresma, o carnaval: “uma explosão é provocada por uma compressão que a excita. Longe de obedecer à explosão, a compressão a excita” (*ibidem*). Nesse sentido a concepção de Octavio Paz complementa o argumento exposto, que vê nas figuras do monge e do libertino os polos do erotismo:

As regras e instituições destinadas a domar o sexo são numerosas, cambiantes e contraditórias. Seria inútil enumerá-las: vão do tabu do incesto ao contrato de casamento, da castidade obrigatória à legislação sobre os bordéis. Suas mudanças desafiam qualquer tentativa de classificação que não seja do tipo burocrático: todos os dias aparece uma nova prática e desaparece outra. Todas elas, porém, são compostas de dois termos: a abstinência e a permissão. Nem uma nem outra são absolutas. (1991, p. 18)

Bataille expressa seu pensamento a despeito dos ideais libertários, que “não se trata de liberdade: em *certo momento e bem nesse momento, isto é possível*, tal é o sentido da transgressão” (1987, p. 61. Grifos no original). Esse o aspecto denominado *sagrado* das religiões, que previam a transgressão em sua prática antes do triunfo do interdito nas prescrições cristãs. Não é possível romper com a violência natural, mas é necessário entrar em um acordo com a mesma, que seja mais complexo do que a simples rendição à sua força; o acordo é a própria transgressão:

esse sentimento é tão bem conservado que o movimento que leva ao acordo é sempre vertiginoso. A náusea, depois a superação da náusea, que acompanha a vertigem, são as fases da dança paradoxal que ordenam as atitudes religiosas [...] a religião comanda essencialmente a transgressão dos interditos. (BATAILLE, 1987, p. 64)

Conforme menção anterior, a transgressão também tem suas regras, pois deriva de um mundo organizado pelo interdito, e só existe em função dele; ela permite o contato com a violência por uma via organizada, traçada, pela qual se possibilita o caminho de volta,

familiar. Trata-se de impedir o retorno à animalidade, essa sim, tão temida. O que uma propaganda anti-terrorismo faz é associá-lo ao caos, à violência animal e desenfreada, que poderia atingir qualquer um, e as tropas são associadas à violência organizada, que pode ser refreada a qualquer momento. O verdadeiro pavor é à animalidade. De maneira semelhante funciona a repressão às ideias de liberdade sexual. Considerando algumas fases da Revolução Sexual, vemos a censura aos *Beatniks* com o julgamento do editor de “*Howl*”, de Allen Ginsberg, as sucessivas prisões dos ídolos do *rock* desde os *hippies* até os “metaleiros” dos anos 80, a prisão e possível assassinato de Wilhelm Reich e *Osho*. Os exemplos são intermináveis e a “caça às bruxas” só relaxou devido ao duro golpe provocado pela epidemia de AIDS, mas também atuaram a degradação dos valores na exploração comercial da indústria libidinal e do tráfico de drogas; e o próprio Estado fez o seu papel de aproveitá-los na contra-propaganda ao libertarismo. Algumas poucas comunidades sobreviventes dessa época aprenderam com os libertinos a necessidade de se isolar em locais distantes, e não provocar alarde.<sup>18</sup>

Como dito anteriormente, o significado do sacrifício religioso é devolver a vítima à continuidade. No mundo dos interditos, tudo é descontinuidade em uma luta inquietante contra a morte, inevitável. Retornar à animalidade, em que se esquece da morte, é impossível ao homem, que adquiriu a razão. Dessa maneira, o sacrifício religioso se antecipa ao destino: ao não permitir que a morte natural o surpreenda, é possível entregar-se ritualmente à experiência da continuidade. No erotismo dos corpos, o ritual consiste na superação da *náusea* aos órgãos genitais que remetem à putrefação e do arremedo da imolação no ato sexual, abrindo o ser fechado a partir do desnudamento. No erotismo dos corações e no religioso, trata-se da superação da *angústia*, que define a humanidade. Bataille explica que a aflição se nutre da busca pelo objeto de desejo, que pode ser a pessoa amada, pois qualquer

---

<sup>18</sup> A esse respeito, cf. PAZ. *A dupla chama: amor e erotismo*. p. 20. O clássico do cinema *De olhos bem fechados* (1999), de Stanley Kubrick, exemplifica esse zelo pelo segredo na libertinagem.

tentativa de posse daquele exige o excesso, o dispêndio de energia característico da prodigalidade da vida. Essa aventura da obtenção do objeto, se não põe a vida em risco, desgasta-a enormemente. Mas ao possuí-lo, a angústia é superada:

Não temos sempre a força para desejá-lo, nossos recursos esgotam-se, e às vezes o desejo é impotente. Se o perigo se torna muito pesado, se a morte é inevitável, em princípio o desejo é inibido. Mas se tivermos sorte, o objeto que tanto desejamos é o mais suscetível de levar-nos a gastos desenfreados e arruinar-nos. Os diversos indivíduos suportam desigualmente grandes perdas de energia ou dinheiro – ou graves ameaças de morte. Na medida em que podemos fazê-lo (é uma questão quantitativa de força), os homens procuram as maiores perdas e os maiores perigos. É mais fácil acreditar no contrário, porque eles com frequência têm pouca força. Quando conseguem tê-la, querem logo gastá-la e expor-se ao perigo. Aquele que tem a força e os meios se lança em gastos contínuos e expõe-se incessantemente ao perigo. (BATAILLE, 1987, p. 81)

Bataille explica a fascinação pela literatura, aplicável à ficção em geral, em que se vive na figura do herói os riscos que não se tem coragem de correr. Segundo o autor, a economia das forças é a base de todo imperialismo. Os povos guerreiros preferem arriscar a vida saqueando e subjugando à escravidão os derrotados, a se empenhar no labor coletivo. (cf. 1987, p. 81). Trata-se de economizar a energia própria e usurpar a alheia a fim de melhor gozar os banquetes e orgias, prolongando indefinidamente o culto a Dioniso. A aproximação entre Bataille e a visão de Nietzsche do dionisíaco é bastante clara no trecho citado<sup>19</sup>.

Bataille explica que o caráter sagrado da transgressão se perde na cultura cristã porque a Igreja Católica distorceu o significado do sacrifício de Cristo na cruz, típico exemplo de pecado e expiação, correspondente à superação da angústia após a imolação. O erro fundamental está no ensinamento de que, *se o homem tivesse sabido* do caráter do caráter pecaminoso, não o teria cometido: “perdoai-os, porque eles não sabem o que fazem”. Mas não sacrificar Cristo impossibilitaria que o mesmo retornasse à continuidade, sendo a ressurreição uma metáfora quase pedagógica do retorno. Todavia, a aparente obviedade dessa história se perdeu, pois o fiel não participa da imolação senão contribuindo com seus pecados, mas a

---

<sup>19</sup> Conforme estudo de Osvaldo Pontes filho, que aborda as relações entre o discurso de Bataille e Nietzsche.

liturgia da missa e as encenações teatrais da paixão de Cristo guardam muito pouco do sentimento que a brutalidade presenciada traria. (cf. 1987, p. 84). A Igreja Católica aboliu a santidade da transgressão, impondo a observância estrita do interdito, motivo pelo qual Bataille a considera a religião menos religiosa. Mas o sentimento de transgressão é muito forte no homem, e a inversão do seu sentido foi imposta com muita violência, e até cedendo em alguns casos, já que o catolicismo precisou agregar e adaptar ritos pagãos aonde quer que fosse a fim de não se destituir, dos quais o mais conhecido é o Carnaval. O erotismo deve ser visto como experiência interior porque somente o imaginário humano pode estabelecer as contiguidades do sexo com o sacrifício. Bataille explica que o cristianismo conseguiu atuar na destruição dessas relações somente na aparência, pois o sentimento de prazer continuou, mas confuso e enfraquecido, destituído de seu sentido religioso:

*experiência interior* da piedade no sacrifício e o despertar do erotismo podiam, por sorte, ser dadas à mesma pessoa. Nesse caso era possível descobrir uma certa semelhança, quando não uma aproximação precisa. Essa possibilidade desapareceu no cristianismo, onde a piedade se distanciou de uma vontade de chegar ao secreto do ser pela violência. (BATAILLE, 1987, p. 85)

Bataille recorda que após o sacrifício animal, servia-se uma refeição sagrada, com a carne crua, sangrando e emanando maus odores, prolongando as sensações iniciais de náusea a serem superadas<sup>20</sup>. As carnes consumidas hoje, após o beneficiamento industrial e os processos de cozimento procuram ocultar na medida do possível a sua origem. Assim, a experiência contemporânea *inverte* os comportamentos da piedade no sacrifício, pois o consumidor está destituído do sentimento religioso após o sacrifício, eliminado pelo cristianismo. Assim, acredita-se que a violência afasta o ser do sagrado, ao invés de aproximá-lo do mesmo. (cf. 1987, p. 86).

---

<sup>20</sup> Alguns Sadhus Shivaístas da Índia ainda hoje ingerem a carne de seus companheiros de fé quando esses morrem.

A derrocada definitiva do erotismo vem com o restabelecer do pensamento racionalista a partir do Renascimento. Mas antes de abordá-lo, um último aspecto do erotismo dos corpos deve ser apresentado: a *pletora*.

De maneira semelhante à já abordada nos três erotismos, Bataille explica que

o amante não desintegra menos a mulher amada que o sacrificador ao sangrar o homem ou o animal imolado. A mulher nas mãos daquele que a ataca é despossuída de seu ser. Ela perde, com seu pudor, esta firme barreira que, separando-a do outro, tornava-a impenetrável: ela se abre bruscamente à violência do jogo sexual deflagrado nos órgãos da reprodução, a violência impessoal que, vinda de fora, a ultrapassa. (1987, p. 84)

Bataille explica que no ato sexual a inturgescência dos órgãos genitais revela justamente a *carne* e o excesso que ela representa. Em seguida dão-se os movimentos frenéticos do corpo, esses sim característicos da animalidade. Trata-se de uma desordem incontável, cuja plenitude consiste em ultrapassá-la. A perturbação causada pela pletora seguida dos espasmos musculares é tamanha que os melhores artifícios da razão (inclusive a fé cristã incrustada), vigilante do interdito, não podem contê-la, uma vez iniciada. Tal desordem remete à liberdade natural, demasiadamente ameaçadora para não ser condenada pelo cristianismo. (cf. 1987, p. 92). Nesse sentido, Octavio Paz explica que o monge se vale das técnicas ascéticas mais elaboradas para evitar essa desordem, mas essa é irrefreável, e ele termina sendo acometido pela poluição noturna, pelos íncubos e súcubos, no sono, quando destituído das fortalezas construídas pela razão (cf. 1994, p. 16). Nada consegue impedir que o ser seja posto em questão. É a essa associação da pletora ao sacrifício que Bataille atribui a condenação absoluta do cristianismo ao erotismo, atribuindo à sexualidade a sua funcionalidade reprodutiva. No antigo testamento, antes da morte de Cristo decretando o fim da imolação, tal condenação não era absoluta. Octavio Paz exemplifica o Cântico dos Cânticos de Salomão como um texto peculiar da sexualidade atrelada ao divino (cf. 1994, p. 23).

Bataille explica que a plethora culmina na experiência da desordem interior, mas tem seu início ao representar exteriormente vários aspectos da sexualidade biológica, repugnantes por sua proximidade do animal (cf. 1987, p. 88). Assim como a reprodução não é o fim do erotismo, mas a sua chave, o retorno à sexualidade animal também não representa o erotismo dos corpos, mas engendra-o.

Bataille entende a tumescência dos órgãos sexuais como uma manifestação do excesso de energia a ser transbordado. Na reprodução cissípara dos seres unicelulares, cujo processo é o das células das gônadas sexuadas, a plethora é a condição que permite a reprodução. Para os seres cissíparos o excesso de energia consumido na plethora representa diretamente a morte: ele se expande, duplica o núcleo genético e morre, gerando dois novos seres. No homem, a plethora é o fundamento *objetivo* de sua crise de isolamento como ser descontínuo. A atividade sexual abala o *sentimento de si*, experimentado pelo indivíduo no seu isolamento. (cf 1987, p. 88-91). Para os seres sexuados esse excesso não comanda a morte direta, mas é necessário recordar que a sobrevivência de uma nova geração exige o fim da anterior, e “no fim, a morte estará lá, convocada pela multiplicação, pelo excesso de vida” (Bataille, 1987, p. 95).

A sobeja que inicia o inchaço dos órgãos é a mesma da divisão cissípara, mas ao invés da morte do ser, o ápice da *plethora* no homem é a explosão enérgica dos espasmos pélvicos e peristálticos, que o imaginário concebeu como a *petite mort*, tal é o nível de esgotamento que provoca. Assim, o simbolismo da “pequena morte” nada tem de gratuito (cf. 1987, p. 94).

Bataille explica que a plethora projeta a continuidade para *fora de si*, descartando a possibilidade de fusão entre os seres<sup>21</sup>. Trata-se tão somente de dois seres que estão concomitantemente em crise, *fora de si*, abertos à continuidade. Após a união sexual, “nada

---

<sup>21</sup> A partir daqui, tratamos dos argumentos de Bataille que desacreditam na fusão dos seres, como no andrógino platônico, citado anteriormente.

subsiste nas consciências vagas: depois da crise, a descontinuidade de cada um dos dois seres está intacta. Trata-se, ao mesmo tempo, da mais intensa e insignificante crise” (BATAILLE, 1987, p. 96).

A angústia mortal que debilita o homem favorece a volúpia, e apesar de independente daquela, é mais intensa sob sua atuação. O papel da plethora é, portanto, provocar a crise nesse ser angustiado no mundo organizado da eficiência produtiva, e o que a difere da turgescência animal é que nessa ela se dá *livremente*, conforme o cio. No homem, a plethora está subordinada ao *acordo da vontade*:

nesse momento, a vida pletórica da carne choca-se com a resistência do espírito. Mesmo o acordo aparente não basta: a convulsão da carne, para além do consentimento, exige o silêncio, a ausência do espírito. O movimento carnal é singularmente alheio à vida humana: ele se desencadeia independentemente dela, contanto que ela se cale, contanto que ela se ausente. Aquele que se abandona a esse movimento não é mais humano. Como os animais, reduzir-se-á ao cego desencadeamento dos instintos, gozando momentaneamente da cegueira e do esquecimento. (BATAILLE, 1987, p. 98)

Esse é o paradoxo do interdito em geral. A própria transgressão é organizada, fruto do mundo do trabalho, de modo que não propicia o retorno à animalidade primeira. Ela depende e deriva do interdito, e somente esse revela o prazer, que não existe sem o sentimento do interdito. “Um movimento natural está em sua origem e, na infância, o movimento natural aparece só. Mas o prazer não é dado *humanamente* nessa época, cuja lembrança se perdeu” (*idem*, p. 101).

No mundo cristão, a transgressão proveniente da *profanação* será substituída pelo prazer do *pecado*. A igreja destitui o caráter sagrado da transgressão (a profanação) e instituindo a observância absoluta do interdito como condição para a busca da vida eterna. Cristo foi crucificado para substituir a sanguinolência dos sacrifícios animais, mas, como dito acima, o fiel não participou do ritual senão contribuindo com os seus pecados. É aquela imolação primeira que a missa busca reproduzir. O autor explica que

A continuidade perdida, reencontrada em Deus, reclamava, segundo ele, para além das violências pautadas por delírios rituais, o desvairado amor incalculável do fiel. [...] O cristianismo nunca abandonou a esperança de reduzir, no final, este mundo da descontinuidade egoísta no reino da continuidade inflamada pelo amor. O movimento inicial da transgressão foi assim desviado, no cristianismo, para a visão de uma superação da violência, transformada em seu contrário. (BATAILLE, 1987, p. 101)

A inversão proposta trata de levar até o fim os objetivos da transgressão, criando um universo imaginário, o céu e o inferno, onde as almas prosseguiriam eternamente em seu isolamento na descontinuidade. É o amor e a submissão que proporcionam a conciliação, reservando o isolamento definitivo, uma tendência que já aparecia em várias partes, mas que o cristianismo levou a cabo. Assim, a violência encontrava um substituto, mas à custa da recordação constante da crueldade primeira: a crucificação. (cf. BATAILLE, 1987, p. 113).

O sagrado pagão contemplava o puro e o impuro: trazer algo do mundo impuro para o mundo divino constituía a transgressão sacra: sujar o altar com o sangue do sacrifício ou com a oblação seminal<sup>22</sup>, habitualmente zelados pelos sacerdotes por estarem limpos. A simbologia cristã da abolição da transgressão (prolongamento da mitologia judaica) é a expulsão do diabo do reino dos céus. Mas tratava-se de um contra-senso, que deixou uma brecha, pois Satanás não perdia totalmente seu caráter divino, a quem eram dedicados cultos secretos, como o *sabá*. (cf. BATAILLE, 1987, p. 113-116). Se racionalmente é possível associar a divindade a satã, era-o ainda mais o sentimento religioso dos pagãos convertidos pela coação. Uma brutalidade desmedida era necessária para inculcar um pensamento tão artificial: “a morte nas chamas era prometida a quem recusasse obedecer e tirasse do pecado o poder e o sentimento do sagrado. Nada podia fazer com que Satã deixasse de ser divino, mas essa verdade durável era negada com o rigor dos suplícios” (BATAILLE, 1987, p. 114). Dessa maneira, cada divindade pagã foi associada a um anjo caído conjuntamente com o Diabo, assim como foram condenadas as orgias rituais dos camponeses, os sacrifícios e outras

---

<sup>22</sup> No caso dos tântricos hindus (Cf. PAZ, 1994, p. 21).

práticas de transgressão coletiva. Como nem todo poder é absoluto, a igreja liberou a seguir o carnaval, agregando a ele, inclusive, os requintes do erotismo no movimento de “recuo que precede o salto” (BATAILLE, 1987, p. 64), com o longo jejum da quaresma a excitar ainda mais a liberação extraordinária. Portanto, o *Mal* não é a transgressão em si, mas a transgressão condenada, e o pecado surge em substituição ao prazer de profanar. As mentes mais positivas, todavia, não inculcaram o sentimento de culpa e criaram os cultos a Satã, que guardavam algo de mais divino que o de Jeová, desde que significassem uma oposição ao império desse<sup>23</sup>. (cf. Bataille, 1987, p. 109-117).

Bataille explica que o advento do racionalismo no Renascimento declinou a sensação prazerosa de pecar, já que ninguém mais acreditava no Diabo. Desaparece, então, o erotismo negro, e o retorno ao paganismo já era inviável. Se esse racionalismo triunfasse absolutamente, todavia, os corpos poderiam se unir na lucidez, libertos, abolindo o erotismo. Encontrou-se um substituto: *o erotismo dos corações*. Bataille não elucida com exatidão como a paixão mantém aceso o prazer do pecado, mas explica que de alguma forma ela ganha o que o contato dos corpos teria perdido:

Não posso falar mais longamente, no espaço deste livro, da significação de uma lembrança do erotismo negro no erotismo dos corações, que o ultrapasse. O que eu posso dizer é que o erotismo negro se resolve na consciência de um casal apaixonado. Nessa consciência aparece, sob uma forma crepuscular, o que significa o erotismo negro. A possibilidade de pecado surge para logo esquivar-se. Ela é fugidia e no entanto existe. A lembrança do pecado não é mais o afrodisíaco que era o pecado, mas no pecado tudo desaparece ao final: um sentimento de catástrofe, ou de desilusão, acompanha o gozo. O ser amado no erotismo dos corações não consegue escapar mais, ele é apreendido na vaga lembrança de possibilidades sucessivas surgidas na evolução do erotismo. O que abre sobretudo a consciência clara dessas possibilidades diversas, inscritas no longo desenvolvimento que vai até o poder de profanação, é a unidade dos momentos extáticos que conduzem os seres descontínuos ao sentimento da continuidade do ser. Uma lucidez extática é acessível a partir daí, ligada ao conhecimento dos limites do ser. (BATAILLE, 1987, p. 120)

---

<sup>23</sup> Machado de Assis já presumia essa questão com genialidade no conto *A Igreja do Diabo*, mostrando como o prazer do seu culto está intimamente associado à transgressão da regra, e não à fé cristã.

No *Manifesto obsoneto* todo o prazer está no corpo, superestimado, explorado em seus aspectos mais recônditos. Seu caráter de desvio funciona em oposição a uma sobrevalorização dos sentimentos, funciona como reação a um estado de conservadorismo. Todavia, conforme Moraes, um tal estado de conservadorismo se fez justamente em relação à banalização do sexo promovido pelo excesso de imagens sexuais propagados pela pornografia. Assim, Glauco não repete simplesmente a fórmula da pornografia, saturando a exposição à obscenidade. Ele vai mais longe, em busca da origem do prazer que essa obscenidade proporciona, e escancara uma realidade que choca até *os que se dizem 'liberados'*. Se a banalização da sexualidade subtraiu o erotismo do mero contato entre os corpos, que nada mais guarda de transgressivo, Glauco busca pela exposição ao asqueroso mostrar de onde vem esse prazer. Dessa maneira, ele consegue se opor ao conservadorismo e à possibilidade de abstrair os sentimentos dos aspectos sexuais mais crus, e ao mesmo tempo nega a banalização pornográfica, conforme explica Moraes, através de um “contato promíscuo com o que está ao redor para, então, criar linhas de fuga que operem como vetores de crítica e resistência a esse mesmo redor” (2008, p. 415).

Em *Uma didática da invenção*<sup>24</sup>, Manoel de Barros aborda a sujeira de forma concisa, em uma relação erótica com a própria linguagem.

## XV

Aos Blocos semânticos dar equilíbrio. Onde o abstrato entre, amarre com arame. Ao lado de um primal deixe um termo erudito. Aplique na aridez intumescências. Encoste um cago ao sublime. E no solene um pênis sujo.  
(BARROS, 1994, p. 23).

Nessa estrofe, os versos dispõem elementos antagônicos: o *arame* ao *abstrato*, o *primal* ao *erudito*, as *intumescências* à *aridez* e, aproximando campos semânticos bastante

<sup>24</sup> Seleccionada pela antologia *Os cem melhores poemas brasileiros do século*.

distintos, *cago* e *sublime* e *solene* e *pênis sujo*. Particularmente, os elementos *intumescências*, *cago* e *pênis sujo* são os mais explicitamente eróticos, o primeiro remetendo à pletora e os dois últimos à obscenidade. A menção ao caráter erótico da sujeira visto em *Manifesto obsoneto* adquire uma peculiaridade em *Uma didática da invenção*, em que o sujo se opõe ao limpo no próprio corpo do poema. Considerando a *didática da invenção* como sendo uma “didática” sobre a própria criação poética, o poema sugere uma relação erótica com a linguagem, no sentido de transgredir suas regras. Conforme citado, Octavio Paz concorda com Bataille ao afirmar que o erotismo se abstém da finalidade prática do sexo, a reprodução, e passa a ter um fim em si mesmo. A linguagem poética, igualmente, tem um fim em si mesma: “também no poema – cristalização verbal – a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação [...] o poema já não aspira a dizer, e sim a ser. A poesia interrompe a comunicação como o erotismo, a reprodução” (PAZ, 1994, p. 13). Trata-se de uma relação intrínseca à poesia:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota idéias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. (PAZ, 1994, p. 17)

Em *Uma didática da invenção* essa relação é ainda mais evidente, principalmente ao se considerar o caráter metaliterário do poema. O próprio autor declara sua relação erótica com a linguagem em entrevista a Kelcilene Grácia da Silva, na qual, de forma bem humorada vivifica ainda mais a metáfora, sugerindo uma relação do próprio corpo do poeta com as palavras:

Manoel de Barros - Eu tenho consciência que os meus textos pedem leitores especiais. Não tenho ilusões. Pouca gente gosta de gratuidades. Eu só tenho vadiagens com letras. Isso é coisa de tonto. Já imaginou amar o corpo fônico das

palavras? Não é uma doce inocência? Pois eu costumo adoecer dessa inocência. Minha poesia é produto muito da contemplação do corpo fônico das palavras. É uma forma erótica de estar com as palavras. (BARROS, 1997)<sup>25</sup>

E também a Fabrício Capinejar:

**F.C.** - Em sua poesia, o ato da escrita é como um ato sexual. O poeta lambe, bolina, transa com as palavras. A mulher seria a própria linguagem?

**Barros** - Já escrevi que as palavras entram no cio quando eu faço carícias para elas. Elas chegam a me convidar. Eu aceito os convites. E temos uma relação quase carnal para o poema. Todas as palavras que uso me contêm. Fica mesmo parecendo que a linguagem é concubina minha. Já pensei nisso seriamente e me achei um tarado. (BARROS, 2001)<sup>26</sup>

Esse poema trata de dois dos expedientes mais comuns que o erotismo adquiriu após derrocada do sentimento de profanação, a *conspuração* e o *rebaixamento*, e é em relação a esses dois aspectos que surge o prazer em proferir os palavrões. Para o entendimento desse processo, é necessário acompanhar o raciocínio batailliano sobre o erotismo como busca por um *objeto de desejo*.

Bataille explica que o erotismo sobrevive com dificuldade em um mundo que não conhece mais o pecado, após ter sido transformado em pecado pelo cristianismo (cf. 1987, p. 121). Conforme abordado, as remissões ao erotismo negro, as possibilidades de acessar os sentimentos de profanação estão nos momentos extáticos do gozo que conduzem à continuidade e, como no pecado, à sensação de catástrofe e desilusão ao seu final.

Para Bataille, o *objeto erótico* é um sinal comunicativo da crise do ser descontínuo; quando o ser expõe a si próprio como *objeto erótico* ou expõe um outro objeto, está anunciando seu estado de crise. Nos seres unicelulares, a crise gera de imediato a divisão cissípara. Os animais também emitem sinais da crise que leva à pletora dos órgãos sexuais, como o odor da fêmea que está em busca de um macho e o canto dos pássaros. Os sentidos

<sup>25</sup> Disponível em: <<http://rauer.rauer.sites.uol.com.br/literatura.html>>. Acesso em 13 de maio de 2012.

<sup>26</sup> Disponível em: <<http://www.rosangelaliberti.recantodasletras.com.br/blog.php?idb=10401&pag=46>>. Acesso em 25 jan. 2011.

percebem que esses signos significam a crise do indivíduo que o dispõe ao sexo, mesmo sendo eles objetivos, distintos da atividade que determinarão. (cf. 1987, p. 122).

Bataille explica que nos limites humanos os signos que anunciam essa crise aparecem como *objetos de desejo*, com intenso valor erótico. Uma jovem nua pode ser a própria *imagem* do erotismo. Desde o mundo animal esses signos anunciadores informam a desigualdade entre os seres. Os homens aperfeiçoam as formas de por à mostra suas desigualdades, conforme seus méritos, estado de espírito e riqueza. O objeto encerra o paradoxo geral do erotismo, a busca pela fusão que não ocorre. A fusão busca a supressão de qualquer limite do ser individual, mas é expressa por um objeto que expõe sua individualidade, sua diferença. Trata-se do *objeto erótico*. (cf. 1987, p. 122).

A mulher é o objeto de desejo por excelência, não porque sejam mais desejáveis, mas porque sua atitude passiva de se expor suscita o desejo que o homem persegue agressivamente. Assim, a prostituição é uma consequência da atitude feminina; não a prostituição comercializada, mas o ato de se expor a fim de provocar o homem. Nesse sentido, a nudez é erótica não só por anunciar a proximidade da fusão, mas porque define da forma mais objetiva a diferença de um objeto comparável a outros. (cf. BATAILLE, 1987, p. 123).

Para Bataille, oferecer-se é a atitude feminina fundamental, e em seguida esquivar-se, fingindo negar a proposição, apenas para marcar o valor do objeto. Em seu princípio, a prostituição não era degradante, pois dinheiro e presentes eram uma *retribuição* aos favores das prostitutas, que o usavam para comprar objetos de luxo, tornando-as ainda mais desejáveis; nessa relação sobressaía o gasto excessivo típico do erotismo, e a prostituta podia arruinar a vida de quem provocou desejo. A prostituição tinha o aspecto sagrado, de uma mulher que dedicava a vida inteira à transgressão, e a cortesã tinha o respeito dos outros. Ainda que não tivesse pudor, deveria conservar a reserva do primeiro contato, o medo que o homem espera dela, mesmo que fingido. Normalmente o homem não sente que pode violar a

lei em si mesmo, por isso espera um embaraço por parte da mulher, para que tenha a sensação de uma violação. (cf. 1987, p. 124-125).

Para Bataille, a vergonha da mulher, fingida ou não, harmoniza-a com o interdito, humanizando-a. Ainda que a profanação e o pecado tenham desaparecido, a vergonha nunca deixa de existir, e ultrapassá-la traz o sentimento de transgressão, mostrando que o caráter sagrado do erotismo existe fora do cristianismo. Os templos na Índia abundam em esculturas eróticas que “lembram-nos solenemente a obscenidade escondida no fundo do nosso coração” (BATAILLE, 1987, p. 126).

O que rebaixa a prostituição não é propriamente o pagamento, já que ocorria na relação das cortesãs. A degradação da baixa prostituição está no irrompimento das classes miseráveis, que por suas condições de vida ignoram qualquer interdito, a começar pelos primários: a banalização da morte, a convivência próxima aos dejetos humanos e o consumo de alimentos podres são exemplos dos hábitos que embotam os sentidos e a seguir os sentimentos, destituindo o ser da náusea e do horror. Calejado, o indivíduo não reconhece a transgressão, e dá livre curso ao movimento animal. (cf. BATAILLE, 1987, p. 127). É desse universo que surge a linguagem obscena:

Aquele que, de um moribundo, diz que ‘ele vai morrer’, vê a morte de um homem como a de um cão, mas ele mede a degradação, o rebaixamento que opera a linguagem vil que emprega. As palavras grosseiras que designam os órgãos, os produtos ou os atos sexuais introduzem o mesmo rebaixamento. Essas palavras são *interditos*, pois geralmente é proibido nomear esses órgãos. Nomeá-los de uma maneira desabrida faz passar da transgressão à indiferença que põe num mesmo plano o profano e o mais sagrado. (BATAILLE, 1987, p. 127)

A queda das prostitutas representava um acordo voluntário com a sua condição miserável, e a linguagem de baixo calão é aceitação da recusa: “a linguagem de baixo calão tem o sentido de uma recusa da dignidade humana. A vida humana sendo o *Bem*, há, na queda assumida, a decisão de cuspir no *Bem*, de cuspir na vida humana” (BATAILLE, 1987, p. 129).

À prostituta é dada a consciência da sua condição; consciente, ela sabe que sua linguagem, sua obscenidade, transgride as regras de decência das classes superiores, e pode usá-la para provocar sexualmente os clientes.

Georges Bataille acredita que não há o que invejar em termos de exuberância sexual no mundo degradado, onde tal linguagem exprime tão somente o ódio, mas que “dá aos amantes do mundo honesto um sentimento próximo àquele que antigamente deram a transgressão e, depois, a profanação. A mulher honesta dizendo ao homem que a abraça: 'Gosto da tua...’” (*idem*, p. 130). Assim, é preciso haver contraste: para quem participa cotidianamente da vida da baixa prostituição, os palavrões são insípidos, mas “apresentam àqueles que se conservam puros, a possibilidade de um desnível vertiginoso” (*idem*, p. 227). A volúpia se nutre do mundo degradado, já que o que resta de *Mal* com o fim do pecado é a abjeção moral da baixa prostituição. A linguagem suja revela à mulher alheia ao mundo degradado que o órgão que ela ama é maldito, é sujo, pois o palavrão é emprestado do mundo abjeto. Essas palavras tornam-na sensível a essa violência dos que negam o interdito, para ela, em seguida, superar esse horror. (cf. BATAILLE, 1987, p. 130). É o que a prostituição oferece: mediante o pagamento, os amantes podem momentaneamente pertencer àquele mundo degradado, perder-se na prodigalidade da violência, mas sem naufragar (cf. BATAILLE, 1987, p. 228).

O *rebaixamento* torna-se o erotismo no mundo racional, pois se triunfasse a neutralidade da atividade sexual praticada com a razão, não haveria *dilaceramento*. É preciso definir limites e rompê-los com a violência insensata, sejam eles quais forem: o interdito, Deus, a queda; e pode ser a posse de uma bela mulher. (cf. BATAILLE, 1987, p. 131).

A sustentação dos padrões de beleza da mulher assume um sistema de regras análogo ao que determina o caráter sagrado de algo. Ainda que aqueles variem, Bataille

afirma que a imagem divulgada da mulher desejável é a que mantém formas distantes da animalidade, do odioso aspecto antropeide, e preservam o aspecto de juventude. Assim

Se a beleza, cujo acabamento rejeita a animalidade, é apaixonadamente desejada, é porque nela a posse conduz à “conspuração animal. Nós a desejamos para maculá-la, para sentir o prazer de que estamos profanando-a.  
No sacrifício, a vítima era escolhida de tal maneira que sua perfeição chegasse a tornar sensível a brutalidade da morte. A beleza humana, na união dos corpos, introduz a oposição da humanidade mais pura à animalidade monstruosa dos órgãos.  
(BATAILLE, 1987, p. 135)

O que Manoel de Barros sugere é uma ação análoga em relação a adjetivadores da linguagem poética: “conspurar” o *solene* e o *sublime*. Esses dois vocábulos são agregados de acepções que prezam pela virtude, o *Bem* em oposição ao *Mal*, se os associarmos ao *Sagrado*, e a *beleza* em oposição à *animalidade*. Se os amantes trazem os vocábulos do *mundo degradado* para o seu *mundo honesto*, e a sociedade cria os padrões de beleza para conspurcá-los, Manoel de Barros traz esses termos da linguagem chula e os “encosta” no *solene* e no *sublime* da linguagem elaborada. Para representar as fezes, o poeta utilizou o palavrão: *cago*, mas *pênis* é o termo científico. Todavia, trata-se de um pênis *sujo*, lembrando a degradação talvez de forma mais eficiente que o uso de um palavrão; assim, *pênis sujo* traz a obscenidade que apenas o termo científico esconde. *Solene* e *sublime* funcionam como qualificadores que atribuem beleza à linguagem, cuja poesia anterior ao modernismo não raro buscava atingir: uma linguagem solene, culminando na perfeição formal de um soneto parnasiano, e um significado sublime, como no sentimentalismo dos românticos. Pode-se atribuir também a solenidade e a sublimidade às linguagens ditas formais do cotidiano, como a jurídica, dos discursos políticos ou de uma poética anacrônica; não importa se elas conseguem ser belas, solenes ou sublimes, e em geral não conseguem, são apenas pedantes, mas o importante é que zelam por ser. Com o modernismo, o domínio da ruptura dos modelos vem desarranjar os padrões do belo. Assim, o poeta estabelece uma relação erótica com as palavras, que representa o seu próprio fazer poético, sua “Didática da invenção”.

Essas relações conduzem ao cerne do pensamento Batailliano. Sustentar um interdito para transgredi-lo suplanta os limites do racional. Para o erotismo batailliano, a sexualidade livre constitui mais perda do que ganho, pois elimina o caráter maldito, a certeza de se estar fazendo mal. Octavio Paz tem uma visão mais otimista, acreditando que, independente de aspectos sociais, o erotismo se auto-regula para manter sempre a tensão entre abstinência e permissão. Seu exemplo fundamental é o libertino, que nega todo e qualquer princípio moral afirmando o prazer como único fim, e acaba sofrendo crises de impotência e ataraxia. (cf. 1994, p. 26).

Mesmo para Bataille, a liberdade sexual nunca é completa e o erotismo sobrevive em variadas manifestações, ainda que haja nisso um empobrecimento. Sustentar padrões de beleza é sua forma mais recorrente, definindo-se um objeto qualquer que possa ser corrompido. Não é à toa que se fala em “culto do corpo”, sacralizando-o. A mulher provida de beleza torna-se o *objeto erótico*. Não havendo mais nada de sagrado após a ascensão do pensamento racional, o erotismo tornou-se o desejo de posse de um objeto erótico, a fim de superar a crise interna. Nenhuma ciência faria o homem aceitar que a verdade é uma violência irrefreável, que rompe os limites do mundo da razão:

Esses limites, nós os definimos de qualquer maneira, colocando o interdito, Deus e mesmo a queda. E sempre, uma vez definidos, nós escapamos. Duas coisas são inevitáveis: não podemos evitar a morte, nem tampouco “sair dos limites”. Morrer e sair dos limites são, aliás, uma só coisa. (BATAILLE, 1987, p.131)

A continuidade só é alcançada ao se ultrapassar os limites da vida descontínua, mas o homem racional não consegue sair deles: “queremos chegar *além* sem tomar uma resolução, mantendo-nos sabiamente *aquém*” (BATAILLE, 1987, p. 132). Assim é a busca pelo objeto: só o possuímos com a condição de que acalme pouco a pouco o desejo que ele próprio incitou, pois “é preferível a morte do desejo à nossa morte! Nós nos satisfazemos com

uma ilusão” (*idem*, p. 133). Nesse ponto, a cópula como simulação do sacrifício se não ganha mais um, é substituído por outro sentido:

A atração de um belo rosto ou de uma bela roupa age na medida em que esse belo rosto sugere o que a roupa dissimula. Trata-se de profanar esse rosto, sua beleza. De profaná-lo, primeiramente, revelando as partes secretas de uma mulher, para depois introduzir o órgão viril. Ninguém duvida da fealdade do ato sexual. (BATAILLE, 1987, p. 136)

Para Bataille, a mulher feia não pode ser um *objeto erótico*, pois não há nela o que macular. “Culto da beleza” surge como uma expressão de fato adequada, com suas próprias manifestações de fanatismo: anorexia, bulimia, obsessão por plásticas e outras dismorfofobias estão entre os maiores desafios dos terapeutas. Os argumentos contra os padrões de beleza são óbvios, racionalmente, mas são tão impotentes quanto os que contrariam o discurso primário de um show de milagres.

A grande perda, o sentido mesmo da queda, está na efemeridade do êxtase na posse do objeto, a busca incessante por outros novos, requintados à exaustão na busca da originalidade. Eleger um objeto, possuí-lo e buscar outro, exaure quaisquer recursos: “o desejo de produzir a baixos custos é muito pouco humano. Ainda existe na humanidade o princípio estreito do capitalista [...], o do indivíduo isolado que revende na esperança de devorar lucros acumulados” (BATAILLE, 1987, p. 57). Esse luxo erótico, esse criar valores só para transgredi-los, também é inerente à poesia, que não possui qualquer fim prático imediato. Como o erotismo, ela se alimenta do seu prazer de inventar e romper consigo mesma. Em *Uma didática da invenção*, o eu-lírico é tomado pela luxúria:

Entra um chamejamento de luxúria sobre mim:  
Ela há de se deitar sobre meu corpo em toda  
a espessura de sua boca!  
Agora estou varado de entremências.  
(Sou pervertido pelas castidades? Santificado  
pelas imundícias?)

Há certas frases que se iluminam pelo opaco.

(BARROS, 1994, p. 25).

A remissão à sexualidade em *varado de entremências* é acompanhada por uma inversão aleatória de valores, especificamente a inversão de interdito e transgressão: *Sou pervertido pelas castidades? Santificado pelas imundícias?* O questionamento do eu-lírico remete à complementaridade do interdito e da transgressão, que não o destrói, já que ambos são os lados de uma mesma moeda.

O estilo de vida provocado pelo erotismo é mais do que irracional, pois deriva da própria razão. Bataille o considera uma aberração. É necessário um esforço tremendo para se satisfazer com a ilusão, recorrer às peripécias mais ardilosas, como fez o próprio autor para conceber seu discurso: “a vida humana não pode acompanhar sem susto – sem trapacear – o movimento que acarreta a morte. Eu a representei trapaceando – tergiversando – nos caminhos que percorri” (BATAILLE, 1987, p. 137). Perante essa angústia irremediável, torna-se mais clara a citação do autor logo em sua introdução:

Mas essa continuidade é sobretudo sensível na angústia, na medida que ela é inacessível, na medida que ela é busca na impotência e na agitação. Uma felicidade tranqüila [na paixão], onde o sentimento de segurança predomina, *só tem sentido se encontrar a calma para o longo sofrimento que a precedeu.* (BATAILLE, 1987, p. 19. Grifos no original)

O trecho grifado sugere um sentido à expressão do poema de Hilda Hilst: *ganir diante do nada*, e possibilita compreender sua esquivas ao erotismo dos corações.

Sobre o esgotamento do erotismo, ao menos o empobrecimento, adquire pois um paralelo ao esgotamento das possibilidades da linguagem. Manoel de Barros bolina as palavras, conspurca o *solene* e o *sublime* porque os conhece, assim como a transgressão só é possível na observância do interdito. Apenas a poesia pode violar o que ela mesma criou. O movimento que levou da ruptura da tradição à tradição da ruptura é de alguma maneira análogo à renovação incessante dos padrões de beleza a serem profanados. O esgotamento

exige do poeta contemporâneo, em sua relação erótica com a linguagem, um esforço descomunal equânime ao de se satisfazer com a ilusão da continuidade. Essa possível relação entre arte e vida, sempre polêmica, tem base no ensaio “Uma escritura na zona de sombra”, de Claudio Daniel, que prefacia a antologia *Na virada do século – poesia de invenção no Brasil*:

as vozes mais consistentes da poesia atual evitam separar a experiência vital da operação da linguagem: as palavras fazem sentido não apenas como grafias, partituras e mosaicos, mas também como símbolos viscerais da jornada humana. A reflexão existencial, motivada pelo absurdo da rotina diária, marcada por exigências impessoais de uma ordem injusta, está presente na poesia [...]. (2002, p. 29)

Ainda recorrendo ao “demônio da analogia”<sup>27</sup>, se a transcendência religiosa tornou-se impraticável, a busca pelo sublime também perde valor na poesia, dando seguimento ao fenômeno moderno. É necessária uma criatividade exacerbada, artilosa, para conspurcar o *solene* e o *sublime*. Se os ideais de bem-estar coletivos eram uma forma de religião sem deus, também foram perdidos, e junto com eles as vanguardas e manifestos:

O império do pós-moderno, que vaticinou o fim da história e o eclipse das utopias, sob a hegemonia do capitalismo predatório neoliberal, só poderia mesmo conduzir a dois caminhos opostos: o da negação da ideia de vanguarda e o da (re)afirmação dos conceitos de invenção e pesquisa estética. [...] Temos aqui uma pluralidade de linhas experimentais, firmadas no solo da *agoridade*, sem proclamar dogmas e heresias, sem convocar inquisições e cruzadas para a reconquista do Santo Sepulcro. (DANIEL, 2002, p. 26)

Para Moraes, adotar o erotismo como transgressão na literatura contemporânea é uma aposta arriscada, e escolher a linguagem que pode expressar esse erotismo faz parte do desafio. Este subcapítulo tenta mostrar a busca dos poetas *por uma poesia obscena*. Nesse desafio, *Sexo com flores*<sup>28</sup>, de Matias Mariani, traz um questionamento essencial:

agora  
corta  
a cabeça  
fora

<sup>27</sup> Recorrer ao título do texto de Mallarmé é um arremedo de Claudio Daniel no ensaio citado.

<sup>28</sup> Selecionado por *Na virada do século*.

de mandrágoras  
 e  
 jorra  
 sêmen  
 (ou porra?)  
 grossa  
 escuro  
 fruto  
 (ou escroto)  
 de flores  
 fractais.  
 (MARIANI. In: BARBOSA & DANIEL, 2002, p. 242).

O poema questiona os circunlóquios metafóricos em torno dos órgãos e atos sexuais na literatura erótica, a fim não se referirem a eles explicitamente. Comparar os genitais a flores chega a ser lugar comum na literatura. Essa analogia pode ser observada, inclusive, na própria origem filológica da palavra *orquídea*, do grego *órkhis*, que designa os testículos. O falo, por exemplo, é associado aos talos com botões e a vulva às flores que desabrocham. Mariani evidencia essa relação utilizando a mandrágora, cuja raiz lembra o corpo humano e o talo da flor, portanto, projeta-se dela como um falo ereto. A dúvida entre *sêmen/ (ou porra?)* e a sugestão *fruto/ (ou escroto)*, incitam uma questão elementar, se os textos estão abordando mesmo a sexualidade humana ou se as metáforas, por se distanciarem tanto do ato sexual, chegam a migrar para o reino vegetal. A interrogação *sêmen/ (ou porra?)*, opõe a anatomia humana à dos vegetais, considerando o sêmen como semente (sua origem latina). Mas *sêmen* é comumente usado para o esperma humano e, nesse caso, a interrogação adquire uma preocupação comum a Bataille e Arango, se os termos científicos são adequados para se referirem à sexualidade humana ou se apenas os palavrões podem fazê-lo. O questionamento serve à poesia erótica contemporânea, se existe a possibilidade de expressar a sexualidade obscena com outra linguagem.

O *obsceno* mostra o que deve ficar fora de cena, de acordo com a etimologia proposta por Freud e defendida por Arango. Conforme Bataille, o padrão universal é esconder os órgãos genitais (ao menos no estado pletórico) e o intercuro sexual. Tanto a produção

literária quanto a audiovisual enfrentam a escolha entre mostrar ou insinuar o ato sexual; certo ramo da produção cinematográfica erótica associa erotismo a insinuação, propondo como esteticamente belos apenas nudez e a cópula não obscenas, que não expõe os órgãos intumescidos. Da mesma forma, há uma produção literária erótica que evita nomear os órgãos e práticas sexuais, ao menos com os palavrões.

Para Ariel Arango, os palavrões, e somente eles, mostram com clareza os órgãos e atos sexuais; assim eles são na linguagem escrita o equivalente da imagem explícita. Essas imagens provocam alucinação, e “alucinar significa perceber o inexistente” (ARANGO, 1991, p. 21). Trata-se de um erro de juízo, como um oásis no deserto, que só aparece ao homem que está sedento, desejoso. É costume associar o estado alucinatório à loucura, mas na verdade ele se manifesta em qualquer pessoa, principalmente nos sonhos, através do qual as ânsias soterradas criam cenas pavorosas, que ameaçam a vida: sem as defesas morais da consciência, não é possível rechaçá-las e cai-se numa situação traumática – é o ataque do monstro ou do assassino no pesadelo. Arango adverte que em psicanálise, *traumática* é qualquer situação que apresenta acúmulos insuperáveis de estímulos desagradáveis. A força dessas vivências é tão poderosa que invade também a pessoa acordada, e uma das formas de escape é a deflagração do palavrão, surpreendendo o indivíduo em situações emocionais tensas, quando, como adormecidos, seu juízo moral está fragilizado (cf. 1991, p. 22-23). Levando em conta a teoria de Bataille, pode-se associar o *inexistente*, o monstro de que se foge, ao abismo vertiginoso da morte.

A inversão do sagrado proposta pelo cristianismo influencia nas formas explícitas e implícitas de se produzir o erótico. No ocidente há a superestimação de um erotismo dos corações distorcido por ideais puritanos, que concebem a união do casal unicamente para fins reprodutivos e da estabilidade familiar, e reduz o contato sexual ao momento da cópula. O coito em abraço frontal é um ícone da produção erótica audiovisual, pois esconde os órgãos

genitais: não há obscenidade. Sua associação a uma forma de sexo “pura” aparece, por exemplo, em sua bizarra denominação em inglês, *missionary position*, e *papai e mamãe*, em português. Pode-se atribuir também a valoração da cópula não obscena à influência do pensamento platônico, que opõe mundo das ideias ao mundo sensível, e sua concepção da fusão plena no andrógino, já que o abraço frontal aproxima muito os corpos. Há ainda os ideais do amor romântico, da musa intocável, arraigados no imaginário ocidental, que encontra suas origens em narrativas tão antigas quanto a de *Tristão e Isolda*. Mas o *erotismo dos corações* deriva diretamente do *erotismo dos corpos*, visando prolongar suas sensações. Da nudez à penetração há uma série de práticas representativas do jogo de provocar e superar a náusea aos órgãos genitais. É importante recordar que a repugnância original é à putrefação, ao movimento violento da natureza, caráter acentuado pela pletora. Para Arango, além de evocar fielmente as imagens do sexo, só os palavrões trazem a valoração emocional erótica, conceito semelhante ao de Bataille: “esses órgãos e esses atos têm outros nomes, mas uns são científicos, e os outros, de uso mais raro, pouco durável, fazem parte da linguagem infantil e do pudor dos amantes” (1987, p. 129).

Os poetas que trabalham *por uma poesia obscena* o fazem de diferentes maneiras. Em *Do desejo*, o *foder* evidencia a presença do corpo na cópula. Em *Uma didática da invenção*, Manoel de Barros brinca com a conspurcação. E a dúvida de Matias Mariani não existe para Glauco, defensor ferrenho da obscenidade extrema. Arango exemplifica o poder erótico dos palavrões com uma carta de Voltaire: “Beijo-te mil vezes. Minha alma beija a tua, minha pica, meu coração, estão apaixonados por ti. Beijo teu belo cu e toda tua pessoa” (VOLTAIRE *apud* ARANGO, 1991, p. 11)<sup>29</sup>. Para Arango ela perde toda a graça se fosse escrita: “Beijo-te mil vezes. Minha alma beija a tua, meu pênis, meu coração, estão apaixonados por ti. Beijo teu lindo traseiro e toda tua pessoa” (1991, p. 11). Acrescentado ao

---

<sup>29</sup> Não tivemos acesso ao original.

que já foi abordado, elas parecem dizer a mesma coisa, mas os nomes científicos assim como as ilustrações dos livros escolares de biologia, não trazem os humores, odores e excrementos; as ilustrações anatômicas do *pênis* não mostram a plethora, e são as dejeções e o sangue que dão a *valoração emocional* que Arango atribui aos termos, e que Bataille associa ao horror à putrefação.

Moraes explica que a linguagem obscena tem seu auge na cultura pornográfica a partir do Renascimento. A herança que essa literatura deixou foi a fetichização dessa linguagem, considerada como um glossário técnico, sem o qual não é possível escrever sobre o erotismo. A fetichização transfere o prazer do referente para a própria palavra. A partir dos estudos de Lynn Hunt, Moraes conclui que esses

excessos de linguagem, além de evocarem seus referentes, também atuam como seus substitutivos. À medida que a linguagem da transgressão incita no leitor um desejo autêntico, ela ganha autonomia, tornando-se uma “realidade independente” que muitas vezes supera, ou corrige, o desejo provocado pelo objeto real. (2003, p. 10)

Para Bataille, o *erotismo dos corações* é a forma mais intensa de sua expressão, que sobreviveu, e o casamento em sua origem é o halo que os amantes criam para exercer o sentimento de transgressão. Mas a inversão cristã do sagrado seguida do racionalismo atribuiu ao casamento o caráter de ordem e estabilidade: o cristianismo abole a transgressão, relegando o sexo à reprodução, e o racionalismo propiciaria a união sexual na lucidez (não fossem os desvios do erotismo, como a criação do *objeto erótico*), animalizando-o, reduzindo seu prazer a sensações táteis e liberação de hormônios. Ambos abolem a obscenidade. O cristianismo o faz por dois motivos: ela traz os sentimentos que ele obscureceu e também desvia-se do fim reprodutivo, permitindo o gozo com fim em si mesmo. O racionalismo relega a ela o mero prazer dos sentidos.

Bataille explica que o casamento, em sua origem, é um ato de transgressão. Nas comunidades tribais, a união representava justamente a interposição da desordem no núcleo

familiar, por isso era reservado sempre ao estrangeiro<sup>30</sup>, que não cresceu sujeito às mesmas regras que organizam a produção da aldeia. Para Bataille, o interdito universal do incesto tem o mesmo objetivo de proteção do núcleo familiar estável, pois “o ato sexual tem sempre um valor de perversidade, no casamento e fora dele” (1987, p. 103). O papel dessa união é propiciar condições para o jogo obsceno, que não podem transparecer no mundo do trabalho; o casal leva para o mundo do trabalho a aparência de ordem na sua relação, mas “o erotismo deixa entrever o *avesso* de uma fachada cuja aparência correta nunca deve ser desmentida: no *avesso* revelam-se sentimentos, partes do corpo e maneiras de ser de que temos habitualmente *vergonha*” (BATAILLE, 1987, p. 102).

A inversão traz os valores de ordem e estabilidade do cristianismo e do mundo do trabalho para dentro da alcova, e desqualificam o valor da transgressão e da obscenidade; o casamento se torna uma instituição social que zela pelo interdito mantenedor da ordem. Mas Bataille explica que a origem histórica do casamento é apenas uma consequência natural da união dos amantes, arrebatado pelo erotismo dos corações como prolongamento do erotismo dos corpos, pois “sem a compreensão secreta dos corpos, que só se estabelece com o tempo, o abraço é furtivo e superficial, não pode se *organizar*; seu movimento é quase animal, muito rápido, e frequentemente o prazer esperado não vem” (1987, p. 104). Essa perspectiva ratifica a obscenidade essencial, mesmo na forma mais elevada do erotismo, o *erotismo dos corações*. Ela é relevante para este trabalho na medida em que destitui a polarização que opõe corpo e sentimentos, e destitui as opiniões que atribuem o adjetivo *pornográfico* a uma produção mais obscena, de forma desqualificadora e em oposição ao erotismo.

A concepção Batailliana esclarece, pois, a leitura de Eliane Robert Moraes que vê no erotismo brasileiro contemporâneo, com Hilda Hilst como expoente máximo, uma

---

<sup>30</sup> O filme *A balada de Narayama* (1983), de Shôhei Imamura, ilustra perfeitamente essa cultura. Ele mostra algumas famílias japonesas organizadas em aldeias agrárias, e a busca de uma matriarca por uma esposa para o primogênito, que deveria ser encontrada apenas nas aldeias vizinhas. Em alguns diálogos eles conversam sobre a importância do intercâmbio de rapazes e moças entre as aldeias, para o casamento.

tendência a associar a obscenidade mais ostensiva como uma relação íntima entre corpo e espírito que a sociedade sempre tenta esconder. Iumna Maria Simon também analisa essa tendência a partir da leitura da poesia de Valdo Motta, que “mobiliza todos os recursos e saberes que estão à mão, do mais corriqueiro, como o ‘bicharês’<sup>31</sup> (assim ele gosta de chamar a gíria gay), ao mais esotérico: Bíblia, misticismo, orientalismos, tantrismo, cabala, mitologia clássica e afrobrasileira” (2004, p. 212). Essas tendências trazem à tona as observações de Bataille, de que “os nomes sujos do amor não deixam de ser menos associados, de uma forma estreita e irremediável para nós, a essa vida secreta que levamos ao lado dos sentimentos mais elevados” (1987, p. 129).

Essa poesia obscena parece querer lembrar que os sentimentos mais elevados inspirados pela obscenidade, que perdeu o foco no domínio do *erotismo dos corações*, tem sua origem no que há de mais baixo. As estranhas associações entre o que há de mais baixo e os sentimentos mais nobres, assim como a religiosidade, chocam pelo contraste que a obscenidade pura e simples não poderia fazer após a banalização da sexualidade. Se a poesia quer “desbanalizar”, ela não faz o movimento contrário da pornografia, recorrendo ao eruditismo ou à sublimação, porque isso seria aderir à reação conservadora. Para Moraes & Lapeiz, a pornografia de massa prioriza os órgãos em detrimento dos corpos, e os corpos em detrimento das pessoas (cf. 1987, p. 139). O que essa poesia faz é mostrar justamente o que a pornografia audiovisual de massa ignora: que o erotismo existente na obscenidade não se desvincula das pessoas.

O próximo capítulo trata especificamente da violência do erotismo associado à obscenidade, que, muitas vezes, não parece uma relação tão evidente.

---

<sup>31</sup> O “bicharês” de Valdo Motta, conforme Iumna Maria Simon, é baseado principalmente na linguagem utilizada pelos gays e travestis que se prostituem na periferia. Os elementos da mais absoluta miséria da *baixa prostituição*, a que se refere Bataille, são explorados abundantemente por esse poeta.

## CAPÍTULO 2 OBSCENIDADE, FANTASIA E SADOMASOQUISMO

Para Bataille, o erotismo é perpassado por um princípio de violência mais ou menos declarado, conforme citado. A simples verbalização dos termos obscenos remetem ao mundo da baixa prostituição, à sujeira e à putrefação que recorda ao homem sua descontinuidade no movimento pródigo da natureza. Mas às vezes o princípio de violência é mais declarado, destacando-se da obscenidade primeira que o incitou. A violência chega a ser fetichizada, desviando para si o desejo sexual; todavia, nos poemas analisados, ela raramente aparece como parafilia, mesmo na “Antologia SadoMasoquista”. Nos poemas, a violência pode aparecer tanto na descrição do ato sexual, como violência física, como no xingamento, que rebaixa o parceiro.

Para Bataille, como citado, a violência como princípio de violação abre o ser fechado para continuidade. O poema *Fist Fucking*<sup>32</sup>, de Pedro Tostes, aponta nesse sentido:

### *Fist Fucking*

o que eu queria  
naquele momento  
era te rasgar  
ao  
meio

e penetrar dentro de você  
mão braço cabeça tronco  
até jazer  
inerte  
no colo do teu útero

de volta aonde nunca  
deveria ter  
saído.

(TOSTES. In: MATTOSO & PIETROFORTE, 2008, p. 165)

*Fist Fucking*, *foder com os punhos*, é a denominação dada pela prática que envolve a inserção da mão ou do antebraço na vagina ou no ânus, abundantemente explorada pela indústria pornográfica. As cenas geralmente são apresentadas como um ato mesmo de

---

<sup>32</sup> Selecionado pela *M(ai)S*.

agressão, incitado por uma ira desenfreada. Pedro Tostes enxerga um significado profundo por trás da aparente gratuidade da prática, que apesar de banalizada pela indústria pornográfica, é motivada por problemas comuns à condição humana. Nesse sentido Robert J. Stoller explica que as fantasias sexuais, sejam elas realizadas ou imaginadas, jamais são alheias ao desejo erótico autêntico; elas não são simples curiosidade experimental por novidades de estímulo libidinoso ou por novos fetiches (cf. 1998, p. 15-16).

Arango explica que o desejo de fugir da realidade simbolizado pelo retorno ao útero materno é uma imagem comum do imaginário. Trata-se de uma relação de contiguidade simples, em que o falo representa o corpo inteiro. Aparentemente esse é um desejo de fuga do meio exterior, dolorosamente desarmônico para a existência. Mas a finalidade mesma do ato sexual simbolizada pelo retorno ao ventre materno é um desejo de fusão, e o retorno simboliza a plenitude da união. (cf. 1991, p. 144). Conforme Bataille, “o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite” (1987, p. 121), uma fusão que não se cristaliza na consciência do indivíduo, representando o que o autor considera a mais intensa e ao mesmo tempo insignificante crise do ser (cf. 1987, p. 121). A brevidade do êxtase dos corpos, que logo após proporcionar um diminuto lapso da consciência racional, arremessa-a brutalmente de volta ao indivíduo, leva-o à mais profunda angústia. A frustração sucessiva de eternizar a sensação de continuidade pode se tornar desespero, dando vazão a um transbordamento cada vez mais intenso da violência inicial, que se manifesta na penetração, passando do falo ao punho, cujo movimento desenfreado concretizaria o assassinio.

Como já foi abordado, a violência que desencadeia a transgressão é um movimento tão organizado quanto as leis que regem o interdito, “pois é mais difícil limitar um tumulto uma vez começado. [...] Entretanto, excepcionalmente, a transgressão ilimitada é concebível” (BATAILLE, 1987, p. 61). Nesse caso, a morte em si excede o interdito e triunfa sobre a ordem soberana, abrindo comportas para o transbordamento de uma violência

ilimitada. Buscando encontrar as origens do fenômeno, Bataille apresenta os estudos de Caillois sobre algumas tribos oceânicas, em que a ordem social é inteiramente sujeita à figura sagrada do rei: quanto maior seu poder de trazer abundância de recursos ao grupo, mais as leis são respeitadas e os rituais seguidos à risca. No entanto, na hora da morte desse imperador, desencadeia-se uma convulsão desenfreada por toda a sociedade, não havendo a menor resistência para todo tipo de abuso: incêndios, pilhagens, assassinatos e a prostituição pública. Admiravelmente, essa desordem dura o tempo da decomposição aguda do cadáver, e logo em seguida estabelece-se uma ordem tão rígida quanto a anterior e a instituição de um novo soberano. (cf. 1987, p. 61-65). Bataille explica que esse é o desejo que se apossa do assassino, repetindo transgressões que não podem vencer o interdito. O assassino rejeita essa realidade, que é a sua maldição, e vê nessa maldição um halo de glória sobre o medo universal que gerou o interdito. Os libertinos de Sade são a expressão máxima desse desejo que não pode ser contido, e só aumenta com a imposição de limites, pois não há nada que possa reduzir a violência. (cf. 1987, p. 44-45).

Ao apresentar o *Fist Fucking* como um desejo de voltar ao útero e não um desejo de assassinar, Pedro Tostes reduz polos opostos, ligando a maior crueldade à maior fragilidade humana, a morte à geração. O útero oferece a proteção, o conforto e a provisão que deverão ser conquistados pelo trabalho após o nascimento. A posição fetal também é semelhante à da pessoa em pranto ou agonia, do indivíduo encolhido em estados emocionais de fragilidade.

De todas as simbologias possíveis do ventre materno, Arango explica que é recorrente associar a flutuação no líquido amniótico ao anseio do mar, pois o indivíduo vem “da água para a terra” e quer retornar à água. Por isso tal simbolismo é recorrente na mitologia de diversos povos, como na história bíblica do nascimento de Moisés, de Rômulo e Remo, resgatados por uma loba das águas, e de Perseu, que foi encerrado com a mãe em um cofre e lançado ao mar. (cf. 1991, p. 141-147).

Assim, Pedro Tostes justifica a violência do ato, como quem absolve um assassino, que sempre se desculpa afirmando que estava *fora de si*. O assassino é possuído pela violência, o seu ato não é individual, mas originário da violência da própria natureza; é a mesma virulência à qual o indivíduo cede o corpo após a pleura. Através do extremismo da violência, o eu-lírico quer encerrá-la. Ele quer *jazer inerte*, opondo-se ao movimento irreduzível da natureza, e ao inútil contra-movimento sofrível do mundo do trabalho àquela. Ele busca o repouso da continuidade perdida.

A violência dirigida à mulher tem diversas representações. Como rebaixamento ela aparece nas palavras obscenas trocadas pelos amantes, em que ambos compartilham da vertigem de se perder na degradação. Mas há a violência dirigida pelo homem contra a mulher, rebaixando-a, subjugando-a perante ele. O oposto também é recorrente, mas o exemplo do rebaixamento feminino apenas corrobora a ideia batailliana da mulher como *objeto erótico* por excelência.

Conforme citado, o jogo da sedução feminina essencial constitui-se em oferecer-se como objeto e em seguida esquivar-se, marcando seu valor, a que custo cederá, e na prostituição formal não existe a esquivo. O *objeto erótico*, então, estabelece-se entre dois polos: o de maior valor, a mulher inacessível, e o de menor valor, a prostituta. Assim, o xingamento *puta* constitui o maior rebaixamento. Em pesquisa recente, Valeska Zanello analisa o xingamento na relação entre homens e mulheres, tanto nas brigas quanto nas relações sexuais, e mostra que a maior hostilidade contra a mulher é expressa pelos xingamentos associados à prostituição, como *puta* e *vagabunda* (cf. 2008, p. 4). O poema abaixo (sem título)<sup>33</sup>, de João Bandeira, aborda a imagem da *puta* em contraste com elementos religiosos, e engendra as discussões sobre a ira dirigida à mulher:

quando você passa

---

<sup>33</sup> Seleção de *Na virada do século*.

a passo vivo e calmo  
 alma encarnada que oscila  
 entre Cila e a Santa de  
 Ávila, langue e doce  
 minha língua sibila  
 deixando a puta da vida  
 ou dama da corte já  
 à morte no cal da minha  
 pálida langue d'oc  
 (BANDEIRA. In: BARBOSA & DANIEL, 2002, p. 174).

A complexidade da poesia de João Bandeira exige mais de uma leitura; o que guia esta é o foco em alguns elementos remissivos às teorias do erotismo já abordadas. A mulher que desperta o eu-lírico apresenta alguns paradoxos como o seu passo ao mesmo tempo *vivo e calmo*, a *alma* que está *encarnada e oscila/ entre Cila e a Santa de/ Ávila*, e a *puta da vida* em oposição à *dama da corte*.

Como vimos, a *puta da vida* representa o domínio da transgressão absoluta, do rebaixamento mais vil, não sendo necessária nenhuma investida para obtê-la, pois não existe esquiva em sua sedução. Em compensação, a *dama da corte* é inacessível, e nem as juras de amor mais galantes de todo o trovadorismo provençal quebram a barreira do amor cortês; a *dama* é completamente interdita. Octavio Paz analisa o amor cortês e sua particularidade na Occitânia, o país da língua de *oc* (a *langue d'oc* do poema), onde os poemas contemplam também o amor carnal, mas de uma forma reservada: há a contemplação da nudez e as carícias, mas nunca se chega ao final (*coitus interruptus*). Esse contato reservado foi um dos fatores de elevação da mulher, que alcançava o senhorio mais apreciado: o de sua alma e de seu corpo. Essa inversão no domínio do amor, aos olhos da igreja, traduzia-se em uma deificação da dama, uma idolatria que a santificava, constituindo uma heresia inaceitável (cf. 1994, p. 85-86). A análise de Paz ajuda a compreender essa mulher paradoxal traçada pelo eu-lírico, e mostra como a inacessibilidade da beleza do *objeto erótico*, a musa dos românticos, adquire aspectos da idolatria já no trovadorismo.

A compreensão da santificação da beleza feminina lança alguma luz sobre a oposição do mito de Cila e da Santa Teresa de Ávila. O êxtase religioso de Santa Teresa representa na doutrina católica o esplendor da fé mais fervorosa, eternizada na escultura de Bernini. A santificação de Santa Teresa opõe-se à maldição da ninfa Cila, transformada no monstro aquático cuja virilha, no lugar das pernas, tem seis cães ferozes que devoraram tudo que está ao seu alcance, como fez com seis dos companheiros de Ulisses, na *Odisséia*. A maldição de Cila, na versão de Ovídio, é resultado de um feitiço encomendado por Glauco, pois a ninfa recusa as suas investidas de amor; outras versões são contadas, mas, em todas, ela é punida pelo mesmo motivo: provocar o desejo masculino. A condenação da ninfa, carregar uma pelve feita de cães, é uma simbologia mais que adequada ao fascínio e medo que a sexualidade feminina pode provocar.

No poema de João Bandeira a figura da passante que desperta o desejo do eu-lírico vai da Cila à Santa de Ávila. A primeira, a ninfa cuja beleza é acompanhada da esquivia intransponível, representa o receio masculino da aproximação mal-sucedida. A figura da Santa de Ávila também é sedutora, dotada da beleza atribuída às santas católicas em geral, ao menos nas representações renascentistas do belo europeu. Trata-se, todavia, de uma beleza inacessível, reservada à contemplação, mas ainda sim ligada à sedução. A esse respeito, Contador Borges comenta:

[...] essa cumplicidade risonha que as feições extáticas denunciam à maneira de uma máscara (a não ser que sejam o efeito mal disfarçado de um sonho radiante). E tal máscara é única, inconfundível. Como diz Lacan diante da escultura de Bernini, *O êxtase de Santa Teresa*: "basta olhar para ela para saber que ela goza". Embora seja uma experiência interna, o êxtase possui esta particularidade exterior: uma fisionomia. É um signo que joga com todos os efeitos de fundo e superfície. No extremo também guarda parentesco com a nudez. (2001)<sup>34</sup>

Todavia, o destino das duas diverge. A mitologia pagã guarda aspectos humanos, rica em lendas sobre sedução, ciúme e vingança, cuja grandeza Nietzsche enaltece na sua

<sup>34</sup> Edição eletrônica da revista Agulha. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag9bataille.htm>>.

análise do apolíneo e do dionisíaco em *O nascimento da tragédia*. A beleza provocante de Cila, de aspectos humanos, traz a sua maldição. Santa Teresa, ao contrário, é beatificada, porque sua beleza representa a pureza atribuída à passividade feminina, essa não se faz nos domínios do jogo de provocação da mulher, pois o divino cristão é dado pela interdição absoluta. Assim, a passante do poema oscila entre a mulher que deve ser punida e a que deve ser louvada.

Outro paradoxo é do rebaixamento da *puta* à elevação da *dama*. São os dois sentimentos provocados pelo objeto de desejo: a beleza que o eleva pode torná-lo inacessível, e o rebaixamento faz o objeto de desejo parecer acessível ou, ao menos, desqualifica-o, fere seu orgulho. As duas figuras representam as polaridades do imaginário masculino sobre a mulher.

Em *Loa da menina deusa*<sup>35</sup>, Ricardo Aleixo também une a figura da divindade à da puta:

já perto do poente  
o cabelo ornado  
com invisíveis fios  
de ouro  
a menina uma  
putinha da areia uma  
menina deusa  
qualquer  
inventada a um  
simples meneio  
dos dedos  
um outro sol  
e some

---

<sup>35</sup> Seleção de *Na virada do século*.

rápida

reconvertida

em água

(ALEIXO. In: BARBOSA & DANIEL, 2002, p. 266)

A bela imagem sugerida por Aleixo parece ser a do espelho d'água formado pelo desmanchar das ondas na areia, que reflete por instantes o Sol poente (os *fiões/ de ouro* a ornar os cabelos da deusa) e rapidamente se desmancha (*reconvertida em água*). Aleixo trabalha com uma gama de mitologias ainda pouco estudadas, principalmente referentes a tradições africanas, de modo que não foi possível identificar se a *menina deusa* está relacionada a alguma personificação específica; a deusa que surge das ondas lembra o culto a Iemanjá. Cláudio Daniel explica que

Ricardo Aleixo, por exemplo, sobre o influxo das pesquisas do poeta e antropólogo Antonio Risério, encontrou referências no *oriki*, a poesia-canto dos negros africanos, embebida de erotismo e sacralidade, erigindo uma poética do êxtase, que recupera o ideal do poeta-xamã. (2002, p. 27)

Para Daniel, o uso de repertórios simbólicos de outras culturas representa uma poética de *resistência* (*ibidem*).

No caso de Aleixo, essa resistência é bastante evidente em suas produções em geral, não apenas como poeta, já que trabalha também com artes plásticas e música, e faz parte do grupo de rap *Sociedade Lira Eletrônica Black Maria e a Cia*, que aborda principalmente a cultura afro-brasileira em diversos aspectos, desde as influências religiosas africanas até a condição sócio-histórica do negro no Brasil.

*Loas* são cânticos sagrados de origem portuguesa, em louvor aos santos católicos, principalmente à Nossa Senhora (CEIA, s.d.)<sup>36</sup>. Seja qual for a divindade do poema (até

---

<sup>36</sup> *E-dicionário de Termos Literários*, de Carlos Ceia. Disponível em:  
<[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=937&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=937&Itemid=2)>.

porque se trata de *uma menina deusa/ qualquer*), ela também é uma *putinha*, contrastando com a Nossa Senhora da *Loa*, ícone da virgindade santificada. O poema evidencia a discrepância cristã com as tradições religiosas que sacralizam o erotismo. Assim, reunindo aspectos da *Loa*, um canto típico do catolicismo em Portugal, e do *oriki*<sup>37</sup>, o poema apresenta duas culturas ideologicamente conflitantes. Esse conflito apresenta ainda uma realização concreta na história, que envolve a colonização portuguesa na África e a escravidão no Brasil. Dessa maneira, associar a figura da *putinha* a um canto sagrado a Nossa Senhora representa uma blasfêmia à moral cristã, mas também remete à dominação portuguesa sobre os negros, que envolve desde a depreciação de suas tradições até dominação humana mais perversa, dos castigos físicos e do estupro étnico.

Os dois polos representativos da mulher, como santa e como prostituta, a primeira encarnando a interdição absoluta e a segunda, a transgressão, são recorrentes em muitas mitologias e reflete a maior ou menor importância que uma sociedade cede à mulher. Pode-se fazer um paralelo com a ideia de Octavio Paz, já comentada, e colocar a prostituta no mesmo polo do libertino, e a santa, que antes de ser divinizada foi uma monja.

Regina Navarro Lins discorre que a mistificação da mulher, antes do monoteísmo, teve seu auge com a figura da “Deusa-mãe-terra”, do paleolítico até a Idade do Bronze, nas sociedades matriarcais. A passagem para o patriarcalismo atinge seu auge nas religiões monoteístas do oriente médio, especialmente entre os hebreus, com as imagens da mulher como ser maligno, que atíça a tentação do desejo. A partir de então, começou a exigir-se mais do que nunca uma atitude casta da mulher. (cf. 2005, p. 23-26).

Para César Aparecido Nunes, a passagem do modelo matriarcal à hegemonia machista é um assunto complexo e divergente, mas conhecer o modelo judaico é a base para o entendimento do modelo cristão e da sociedade moderna, cujo maior exemplo é o luteranismo

---

<sup>37</sup> Não só no conteúdo, mas também na forma. A *Loa* geralmente é composta por redondilhas maiores, enquanto a estrutura do poema de *Loa da menina deusa* é bastante semelhante à dos *orikis*.

inglês. Para os hebreus, a mulher é impura, não podendo participar do sacerdócio nem frequentar o centro do templo, desvalorização que, antes de um aspecto moral tem uma preocupação econômica. O matrimônio em Israel era de caráter jurídico, e não religioso, um contrato entre senhores no qual a mulher tinha um preço, que passou a ser um dote, negociado entre os pais dos cônjuges, colocando-a no mesmo estado dos animais valiosos, como os bois e jumentos. A menstruação e o parto eram considerados impurezas da mulher, punindo-a com a morte caso houvesse relações sexuais no período menstrual. Essas ideias judaicas influenciam a moral agostiniana da idade média, que vê mulher como a fonte do pecado original que condenou a humanidade. As ciências médicas logo após a idade média adquirem uma feição higiênica, e uma visão negativa do corpo leva à moral puritana do luteranismo e da contra-reforma. (cf. NUNES, 1997, p. 67-95).

Nunes explica que no século XIX e XX, a partir dos estudos de Freud e outros cientistas da sexualidade, a tendência a um equilíbrio nas relações de gênero seria possível, mas a prostituição só aumentava com as massas miseráveis de proletariados, contribuindo ainda mais para o rebaixamento da mulher. A “revolução sexual” parecia tender a um regresso do machismo, mas o capitalismo se aproveitou da tendência de “liberalização sexual” para levar ao extremo a sexualidade consumista, vinculada ainda ao poder do capital e à sexualidade consumista. A “liberação” promovida pela indústria do sexo continuou, assim, com o rebaixamento da mulher, cujo corpo é um produto de valor mercantil, a que se tem acesso conforme o poder econômico. Criam-se assim, estereótipos comportamentais, do homem “machão” que coleciona experiências sexuais “objetivas”, e da mulher sedutora, cujo valor está associado à dificuldade que impõem a ser “conquistada”. (cf. NUNES, 1997, p. 115-128).

Valeska Zanello explica que ainda hoje espera-se um comportamento passivo das mulheres em relação à sexualidade e, dos homens, ativo, o que aparece no uso cotidiano dos

palavrões no xingamento. Enquanto as mulheres consideram os xingamentos ligados à prostituição os mais ofensivos, para os homens isso poderia até ser um elogio. Entre eles, os xingamentos mais humilhantes são os que ferem a sua masculinidade, ligado-a à homossexualidade ou à impotência. (cf. 2008, p. 4).

Glauco Mattoso, no *Soneto 306 putanheiro*<sup>38</sup>, enumera as diversas variantes para *puta*:

Putana, prostituta, marafona,  
Rameira, pistoleira, meretriz...  
Além do que sinônimo nos diz,  
Existe uma perita em cada zona.  
(MATTOSO. In: BUENO, 2004, p. 255).

A *puta* é uma *perita* em sexualidade, de forma que se estabelece uma relação entre a instrução em sexualidade, por parte da mulher, à prostituição. Na estrofe seguinte, o eu-lírico dá um falso indício de que irá tratar a mulher além do corpo como objeto:

Nem tudo na mulher é mera cona:  
(*ibidem*)

Mas, zombeteiramente, no tom das piadas machistas, reforça a ideia anterior:

Nem tudo na mulher é mera cona:  
há a bunda, o seio, a rótula, o nariz...  
(*ibidem*)

Dessa forma, a mulher sexualmente bem instruída acaba assumindo um papel tão negativo quanto o da mulher “impura” da cultura judaico-cristã.

Lins explica que o medo da mulher como ser maligno e traiçoeiro é retratado em vários textos que aconselham os homens a evitá-la: no Mahabarata, nos textos dos padres da

---

<sup>38</sup> Selecionado pela *Antologia pornográfica*.

Idade Média e entre os teólogos muçulmanos, para quem a mulher era sexualmente insaciável e utilizava toda sua astúcia para se satisfazer, buscando um criado ou se satisfazendo entre elas. A imagem do genital feminino é associada a uma vagina-ventosa para a qual o homem não estava preparado, mas somente um jegue ou um urso poderia satisfazer. O grande medo provocado pela mulher tem uma origem obscena: é o medo da vagina. A ela são atribuídos diversos mitos, associando-a a um poder devastador, devorador e insaciável, a cavernas perigosas e à morte. Na Índia, diversos mitos falam sobre uma vagina dentada que castra os homens, imagem que ainda reincide em um dos sonhos analisados por Freud. (2005, p. 59). Em relação ao medo da vagina, Lins, Bataille e Arango convergem em vários pontos, que serão tratados mais a frente.

Lins & Braga explicam que esses mitos se transfiguraram na contemporaneidade, retratados em clássicos do cinema, como a primeira ninfomaníaca do cinema em *Insatiable I e II*, as temíveis ninfas de *Instinto selvagem* e *Rose, uma mulher de fogo*, e a ironia ao mito da ninfa em *Amateur* e *Procura-se Amy*. O mito da perigosa *Femme fatale*, que inspirou o filme de Brian de Palma, já aparece na literatura de Henry Miller, que consolidou suas características: independente e astuta, leva o homem à ruína financeira e moral, geralmente dominada por um sentimento de vingança de uma paixão frustrada, ou cobiça por poder e dinheiro. A *Lolita*, de Nabokov, encarna uma *femme fatale* inata. Essas *femmes* aparecem na Bíblia, com Dalila, Salomé e Judite. As *femmes* históricas passam por Messalina, Cleópatra, Mrs. Simpson, Evita Perón e a estranha história de Mônica Lewinsky (cf. 2005, p. 21-30). Lins & Braga citam ainda que os estudos de Kinsey, Masters e Johnson e o recente estudo de Shere Hite apontam uma ansiedade masculina crescente perante a mulher, na obsessão por um desempenho que a satisfaça, o que muitas vezes parece uma ideia inacessível (cf. 2005, p. 366-382).

Glauco Mattoso, em *Soneto 374 ninfeta*<sup>39</sup>, relembra a ninfa de Nabokov, destacando seu genital indomável:

**Soneto 374 ninfeta**

Dedico-te esta dádiva, ó Dolores,  
musa divina, diva dodivanas!  
Recebe de presente estes sacanas  
bichinhos de pelúcia chupadores!

Serão teus companheiros quando fores  
brincar de bestialismo. Sem as xanas  
de tuas amiguinhas ou das manas,  
te sentes sozinha e tens tremores!

Coitada da Dolô! Quem dera fosse  
dotada duma mansa passarinha!  
Mas não! É uma nifômana precoce!

Já desde pequenina se entretinha  
em jogos. Ao invés de bala doce,  
chupava e era chupada na tetinha.  
(MATTOSO. In: BUENO, 2004, p. 256).

Por não ter uma *mansa passarinha*, a Dolores é afetada pelo desejo insaciável que a toma logo no início da puberdade, devendo ser satisfeito a qualquer custo. Tal qual o comportamento feminino apontado pelos textos monoteístas, a *Lolita* se compraz sexualmente com suas amigas. Sua insaciabilidade é tamanha, que, privada das *xanas* das amiguinhas, sente tremores, para os quais o eu-lírico oferece os *bichinhos de pelúcia chupadores*, uma versão fantasiosa que alude aos brinquedos fálicos popularizado pela indústria de “artigos eróticos”. Lúcia Castello Branco explica que, em suas mais variadas formas, desde os *olisbos* de couro da Grécia antiga (cf. 1987, p. 117), encontram-se relatos desses objetos que acompanham a solidão feminina, servindo-lhe justamente pelo que lhe dá o nome, de *consolo*.

Lins & Braga apontam os brinquedos sexuais voltados para o público feminino, que agregam cada vez mais tecnologias aliadas às pesquisas sobre a estimulação erógena feminina (cf. 2005, p. 71). Para Nunes, a sexualidade liberada vendida pelo capitalismo acaba

<sup>39</sup> Selecionado pela antologia *Na virada do século* e pela *Antologia pornográfica*.

tendo um efeito reverso, pois, em uma sociedade repressiva em relação ao corpo, vende a ideia de sublimação sexual pelo estímulo erógeno como remédio para a frustração existencial. Como os homens ainda dominam a produção, exploram a imagem de liberação e louvor do corpo feminino, que acaba sendo uma estratégia do capital de submeter esse corpo, talvez mais cruel que a religiosa (cf. 1997, p. 125). Dessa maneira, os mistérios de caráter místico que se atribuía à genital feminina, como o medo do sangue, acabam sendo substituídos pelas especulações sobre o prazer feminino. Assim, os simples “brinquedos” sexuais, que seriam apenas um “consolo”, acabam sendo fatores de intimidação do homem.

A *Dolores* de Glauco Mattoso reúne esse aspecto à imagem já perturbadora da obra de Nabokov. O narrador-personagem de *Lolita*, Humbert, homem maduro e intelectual, sempre a descreve como uma garota ignorante, superficial e grosseira em relação ao sexo. A sexualidade ainda imatura se expressa em um comportamento sedutor tosco, estereotipado e ingenuamente previsível, com suas minissaias e outros artefatos de sedução grosseiros, assim como as suas brincadeiras sexuais com os amigos adolescentes. Todavia, mesmo conhecendo cada um dos movimentos da sexualidade pubescente de Dolores, ela não deixa de perturbá-lo até a sua ruína.

Assim, tanto nas formas simbólico-religiosas apresentadas nos poemas de Pedro Tostes e Ricardo Aleixo, quanto na forma racional da mulher sexualmente instruída, apresentada no poema de Glauco Mattoso, o medo da sexualidade feminina aparece como temática que instiga a produção literária.

Mas Glauco Mattoso também não deixa de zombar desse imaginário, apontando a suposta insaciabilidade da mulher como uma projeção do próprio desejo masculino em *Soneto 832 da luxúria*<sup>40</sup>:

Pensei que insaciável era a puta

---

<sup>40</sup> Selecionado pela *Antologia pornográfica*.

que fode por prazer, mais que por grana!  
 Que nada! Um velho ainda é mais sacana  
 e nunca satisfaz a rola hirsuta!  
 [...]  
 (MATTOSO. In: BUENO, 2004, p. 257).

A pornografia oferece, então, a fantasia de uma vingança catártica contra essa mulher.

Maingueneau explica que a literatura pornográfica canônica dos séculos XV a XVIII<sup>41</sup> traz justamente o prazer da agressão sexual à mulher, liberando as tendências agressivas masculinas, que culminariam no estupro. Ele explica que esse desejo é a base pensamento freudiano sobre a obscenidade, que consiste em extrair prazer da mulher, que provocou o prazer, e é inacessível. No cinema pornô essas tendências são eufemizadas por não negligenciar um público feminino considerável (cf. 2010, p. 48).

Moraes & Lapeiz reconhecem que a indústria pornográfica atual ganha muito divulgando a violência contra a mulher, geralmente humilhada e subjugada (cf. 1984, p. 139). Essas tendências ganham expressão também nos poemas analisados, principalmente os da *M(ai)S*.

Um ser que causa tanto medo atrai para si o desejo de vingança, abordado de forma bastante catártica no *Soneto do nhonhô*<sup>42</sup>, de Victorio Verdan:

#### Soneto do nhonhô

Amá-la eu não posso mais, irei fodê-la  
 Pois e de tal modo, que, a maltratá-la,  
 Ela há de se sentir uma cadela,  
 Uma preta fodida de senzala.

Hei de quebrar-lhe os dentes, açoitá-la,  
 Metê-la em meu palácio n'uma cela.  
 Puta de Exú, minha fiel vassala;  
 Toda mulher é puta, enquanto bela.

Oh, homens! oh, sodoma! eu, o profeta!  
 Venho dizer-vos esta atroz verdade,

<sup>41</sup> Incluindo, necessariamente, Sade, que inspirou fortemente as concepções de Bataille.

<sup>42</sup> Selecionado pela *M(ai)S*.

A Terra gira em torno da boceta.

Ei-la, assim, a Santíssima Trindade:

O cu de minha Anita, minha preta,

Acima a boca, abaixo a cavidade.

(VERDAN. In: MATTOSO & PIETROFORTE, 2002, p. 145).

O soneto abrange conjuntamente várias das questões abordadas, e revela o motivo de tamanha ira, a *atroz verdade: A Terra gira em torno da boceta*.

No poema, *foder* é uma punição, colocado como o oposto de *amar*. O eu-lírico determina seu desejo de satisfazer apenas o prazer do *erotismo dos corpos*, sem adentrar à rede do *erotismo dos corações*, sem amar. Não é mais possível amar por alguma mágoa, possivelmente alguma infidelidade. Trata-se de uma recusa dos sentimentos que enleiam o *erotismo dos corações*, em favor do contato dos corpos em sua forma mais agressiva; a aversão à afetividade é extrema, a ponto de associar o coito ao próprio movimento animal: fodê-la como uma cadela rebaixa a mulher à animalidade do universo da baixa prostituição. Bataille explica que, no coito, quando os corpos são tomados pelos espasmos do movimento animal e a consciência se suprime por um instante, a mulher emite gemidos de cadela, e o homem pode vislumbrar um ser muito diferente daquela senhora educada que o acompanha. (cf. 1987, p. 99).

Conforme citado, o erotismo dos corpos se satisfaz apenas em um estado de egoísmo cínico. Podendo gozar apenas desse erotismo, o eu-lírico passa a ser senhor dos seus sentimentos, não cede mais ao amor, sua fraqueza, torna-se senhor de si e soberano da mulher, o *nhonhô* da preta. Ele celebra seu triunfo sobre a mulher que o dominava *fodendo* sem paixão.

Bataille explica que esse é o prazer do homem soberano de Sade, cujos personagens são desprovidos de qualquer sentimento em relação ao seu parceiro sexual, ou melhor, sua vítima, o que lhes dá o poder absoluto de gozar todo e qualquer prazer obscuro pela exploração do corpo alheio, sua posse. (cf. 1987, p. 155-166).

Não basta castigá-la, é preciso prendê-la numa cela, numa senzala ou num palácio. Esses cenários fechados são como os dos romances de Sade, palco dos acontecimentos, sempre uma sala, uma alcova, um castelo). Além disso, o poema relaciona essa prisão à escravidão, ao trabalho. De acordo com Bataille, nos regimes tribais a mulher era tida como um objeto de desejo justamente pelo seu valor laboral (cf. 1987, p. 103). Na escravidão brasileira, o senhor tinha a negra como força de trabalho e eventualmente como escrava sexual. É assim que o *nhonhô* a quer, como *vassala*, que lhe sirva integralmente e lhe deva fidelidade absoluta.

*Putá* é novamente associado ao elemento religioso, *Exú*. O poema parece reproduzir com perfeição as ideias de Bataille sobre o *objeto erótico*: *Toda mulher é puta, enquanto bela*. O verso abrange tanto a atitude feminina de oferecer-se, em que sua beleza é desejada, quanto a ira que esse movimento pode gerar, por representar a fraqueza do homem, a irresistibilidade a essa sedução. No caso, a mulher é uma *puta*, o que remete à baixa prostituição, ao ambiente abjeto em que viviam os escravos no Brasil colonial.

Enfim, o eu-lírico declara o núcleo do problema como uma profecia: *A Terra gira em torno da boceta*. O verso traz uma relação de contiguidade que mostra o órgão obsceno, como o domínio da existência humana. Basta fazer o caminho inverso: o erotismo regula tudo, a vida e a morte, o trabalho contra a prodigalidade da natureza; a mulher como *objeto erótico* perpassa o erotismo, e o homem conquista o objeto mais cobiçado conforme suas posses; a mulher também utiliza as posses para se tornar ainda mais atraente. E é a boceta o grande mistério da mulher. Para Bataille, como já foi abordado, a mulher pode esgotar todos os bens daquele que seduz, o que se repete na imagem da *femme fatale* e da *ninfa*. Foi citado também o princípio capitalista do homem, pródigo na sua forma de produzir, buscando acumular para esbanjar. Enfim, arrisca-se a vida nas guerras, espoliando os recursos alheios a

fim de diminuir o trabalho e poder gastar a energia na luxúria. Esse mesmo objeto, tão desejado, é dotado de um mistério que provoca o medo e o caos: a *boceta*.

Para Bataille, a questão é simples, e a vagina é só mais um dos elementos que fazem parte do medo geral da desordem e da violência: dela saem o sangue menstrual e o do parto.

Para Arango, todavia, não é a toa que *boceta* é o palavrão mais impronunciável, porque o genital feminino é o mais perturbador. Além da palavra, é notável como a beleza clássica rejeita a imagem da vulva no nu feminino, enquanto as imagens do pênis são reproduzidas e cultuadas, como no próprio Priapo. Em sua concepção freudiana, Arango interpreta o medo do genital feminino como o medo masculino de ser castrado. (cf. 1994, p. 112-118). Lins apresenta exemplos de hábitos ainda remanescentes em certas tribos, em que os interditos sobre o órgão abrangem as duas possibilidades: tanto medo de adentrar algo desconhecido, que faz o homem se perder ou perder seu membro, por uma vagina que suga ou morde, quanto o medo das impurezas que saem da vagina. Nesse caso, as mulheres são afastadas e isoladas no parto e no pós-parto, no período da menstruação, e o sexo é proibido em rituais religiosos de limpeza e purificação. Uma terceira possibilidade, é a suposta insaciabilidade sexual da mulher, que produziram o cinto de castidade e a extirpação do clitóris (cf. 2005, p. 58-61).

Bataille explica que os antigos interditos sobre o sangue menstrual e o do parto talvez não surpreendam mais, pois, de fato, o erotismo deslocou seu foco para o *erotismo dos corações*. Assim, é a mulher como objeto erótico que provoca o homem. Considerando os argumentos de Lins, percebe-se que apesar da sexualidade feminina afetar o homem, o órgão genital constitui mais a sua origem, relativo ao medo do desconhecido. O conhecimento da anatomia em muito desfez a mistificação da vagina. Na poesia, nota-se, todavia, que esses conceitos se misturam. Ainda que o foco não sejam os genitais por si só, as diversas remissões

a eles vêm lembrar que a origem dos sentimentos mais elevadas que perturbam o homem estão na baixeza, o que, conforme Moraes, a sociedade tenta mascarar.

A *Santíssima trindade* para o eu-lírico são o *cu*, a *boca*, e a *cavidade*. A blasfêmia contra o elemento cristão remete ao Brasil colonial, em que o pensamento jesuítico ainda reverberava. Nesse rebaixamento da mulher reduzida aos orifícios sexuais, o *cu* está em destaque, mas não só por estar no centro da *trindade*.

O poema refere-se ao tronco das senzalas, onde as escravas eram açoitadas nuas. A atração sexual do senhor de engenho pelas escravas foi iconizada na cena do açoite, reproduzida com humor, por exemplo, no poema *Essa nega fulô*, de Jorge de Lima. A ambientação da senzala é um pouco teatral, como os cenários de Sade. Além disso, o chicote é um ícone dos fetiches da cultura sadomasoquista. O poema representa uma fantasia: o eu-lírico não é um senhor de engenho, mas remeteu-se a este universo ao ser magoado por sua amada, que será então tratada como um objeto, encarnando o personagem da *preta* e ele, o do *nhonhô*. Assim, a violência é fetichizada, passando ela própria a ser também fonte de prazer em lugar do sexo, a origem do impulso violento.

Para Stoller, essas fantasias apenas teatralizam um sadomasoquismo intrínseco à relação, uma necessidade de se vingar de alguma mágoa, sem a qual existe o risco da excitação sexual não ocorrer (cf. 1998, p. 7-10). Esse desejo de ferir tem que ser expresso, o que geralmente é feito por xingamentos ou agressão, mas a cultura *SM* pode encená-lo tal qual na fantasia, com as figuras do dominador e do dominado compartilhando esse prazer. O *SM* também se inspira em elementos históricos de tortura, como os porões medievais e de guerra; no caso do poema, imita-se a senzala. Stoller explica que na fantasia sexual nada é gratuito, pois cada detalhe conta para o sucesso da excitação: roupas, elementos cênicos, objetos em geral e dramatização; daí a infinitude de que se vale a indústria pornográfica (cf. 1998, p. 34-35).

Ariel Arango explica que o local preferido para o açoite são as nádegas. Ele afirma que é um enigma para a psicanálise o motivo de tal parte do corpo inspirar crueldade, mas a história evidencia o açoite como um dos mais antigos métodos de castigo. As pinturas egípcias gravam em baixo-relevo essas imagens, os judeus a tinha como pena legal, os romanos eram presos pelo pescoço e chicoteados, e o açoite está na própria origem da penitência cristã. Esses e muitos outros exemplos sobrevivem em hábitos cotidianos como nas palmadas que os pais dão nas crianças, assim como nas brincadeiras lúbricas entre adultos. Na Inglaterra vitoriana, a euforia pela flagelação tinha as nádegas como lugar predileto. Até o final do século XVIII, a mesma pena afligia os noviços nos colégios jesuítas e, as bruxas, prostitutas e adúlteras, que eram despidas em público e fustigadas: um espetáculo de crueldade para população (cf. 1991, p. 61-68). Em Roma a fustigação também era espetáculo, e por mil anos reuniu a plebe para uma prática em que o verdugo ainda “ensanguetava o cu das condenadas” (ARANGO, 1991, p. 68).

Arango explica também que os primeiros instrumentos de açoite não eram chicotes flexíveis, mas varas cilíndricas, como um símbolo fálico. Esses açoites são apenas um substituto do desejo de *foder o cu*, e é daí que surge uma veneração tão grande das nádegas femininas (cf. 1991, p. 70). A relação parece estranha, mas como o autor disse, trata-se um enigma. De qualquer forma, na cultura *SM*, após os açoites, a prática predileta para completar a submissão é a sodomia. Nesse sentido, Arango explica que a sodomia é uma prática de humilhação e submissão antiga, que celebra a glória de um adversário: “acontece que na raiz de qualquer conflito viril a luta é sempre para conquistar a mulher. Ser o mais macho, desfrutar a fêmea e submeter, femininamente, o rival” (1991, p. 64). A emasculação pela violação anal é uma forma antiga de degradação do derrotado e pulveriza vários relatos e estudos antropológicos sobre guerras, onde a prática ainda ganha requintes de crueldade com o uso de fogo e instrumentos pontiagudos; essa é uma punição comum ao estuprador nos

presídios, onde também é normal que o grupo dominante submeta os outros à sodomia (cf. ARANGO, 1991, p. 70-73).

Em *Til na bunda*<sup>43</sup>, Luís Venegas joga com a sonoridade nasal de bunda, relacionando-a ao *cu*:

ba~da da cu~bu da da cu~ macu~ba ba  
[...]  
(VENEGAS. In: MATTOSO & PIETROFORTE, 2008, p. 117).

Para Arango, o costume da sodomia surgiu primeiramente entre homens, como celebração do triunfo em conflitos, e em seguida foi recriado na mulher (cf. 1991, p. 87). Trata-se de um hábito que, se tem caráter prazeroso, esse não deixa de passar sempre pela dor (*idem*, p. 63). Ao afirmar que todo conflito envolve a posse das mulheres, Arango converge com a ideia batailliana da mulher como *objeto erótico* por excelência, o que possibilita a suposição de que ela também é um alvo digno dessa punição, por gerar todo conflito, todo caos. De qualquer maneira, nos poemas analisados, tanto a sodomia masculina quanto a feminina trazem sempre um prazer associado a dor, violação e submissão.

Em *Lágrima profunda*<sup>44</sup>, Marcelo Tapia faz um jogo visual com a palavra:

#### **Lágrima profunda**

com minha espada  
te arranco lágrima  
desse teu fundo  
tão nu e cru  
varo o aro  
furo-te  
oh! O  
olho  
do  
cu  
do  
olho  
oh! O  
furo-te

---

<sup>43</sup> Selecionado por *M(ai)S*.

<sup>44</sup> Selecionado por *M(ai)S*.

varo o aro  
 tão nu e cru  
 desse teu fundo  
 te arranco lágrima  
 com minha espada

(TAPIA. In: MATOSSO & PIETROFORTE, 2008, p. 115)

A formatação do poema acompanha o conteúdo de seus versos quanto a algumas imagens. O *cu* está no centro de duas pontas de espada, reforçando a associação do pênis a objetos de perfuração, mas também pode representar a lágrima que escorre pelo sofrimento. A imagem do poema sugere algumas relações de forma com os genitais, como a glândula (ponta da espada) ou o formato do assoalho pélvico, sempre relacionado ao aperto pela discrepância de dimensões das extremidades e do centro, o que também remete à cintura; o poema não deixa de lembrar o sufoco provocado pelos antigos espartilhos extremamente apertados, imagem fetichizada pela cultura BDSM da submissão da mulher aos padrões de beleza.

Em *Oração à santa Guadalupe*<sup>45</sup>, Caco Pontes mostra o coito anal como invasão:

[...]  
 sem dó invadi o teu ânus  
 com quantos dedos podia  
 e ela, enchendo a boca  
 gritava e repetia:  
 -desde o começo eu sabia  
 que você só queria

comer o meu  
 aaai meu  
     Cu !  
 ai meeeeu

(PONTES. In: MATTOSO & PIETROFORTE, 2008, p. 171).

Em *A grande fachada*<sup>46</sup>, Jorge Lucio de Campos associa o som do velcro ao rasgar das pregas:

[...]  
 Apenas me esqueço  
  
 De que no raso da

<sup>45</sup> Selecionado por *M(ai)S*.

<sup>46</sup> Selecionado por *Na virada do século*.

Nuca a espinha se

Eriça – o velcro  
Do cu se abre no  
Afã de sempre –  
[...]

(CAMPOS. In: BARBOSA & DANIEL, 2002, p. 189)

Em *Não me soqueis na bunda*<sup>47</sup>, Leo Pinto apresenta um diálogo em que o coito anal oscila entre prazer e dor, e novamente o pênis aparece como arma:

Não me soqueis na bunda o pênis tanto,  
senhor, porque me mata essa grossura  
toda, e assim meu traseiro não atura  
esse caralho nem com reza ao Santo!  
[...]

Enfadai-vos? Duvido! Pois o encanto  
que me apresentas quando o cu vos fura  
meu bastão, está longe de tortura  
afigurar-se-me, ou sequer espanto...  
(PINTO. In: MATTOSO & PIETROFORTE, 2008, p. 141-142).

Em *Lágrima profunda* e *Não me soqueis na bunda*, a dor e a humilhação não têm escopo unicamente no *cu*, mas destacam também o pênis, citado como *espada* no primeiro e como *bastão* e *caralho* no segundo. Arango explica que própria origem do palavrão *pica* é referência a uma espécie de lança, e muitos outros palavrões relacionados ao pênis são derivados de nomes de armas (cf. 1991, p. 33). O que a sodomia faz é explicitar o princípio de violência da sexualidade pela dor física, pela humilhação a ela atribuída. Em outras formas de coito, todavia, é o pênis que leva o princípio de violência, ainda que sem a dor física, simbolicamente. Além da comparação às armas, há ainda a conspurcação, já abordada.

Glauco Mattoso compôs um conjunto de três sonetos e um texto em prosa ao qual dá o nome de *História oral*<sup>48</sup>, em que dialoga com a adaptação de *História de O* para os quadrinhos, por Guido Crepax. Nos poemas, entre açoites e outras humilhações, o pênis é oferecido como instrumento ao qual a mulher deve se submeter:

<sup>47</sup> Selecionado pela *M(ai)S*.

<sup>48</sup> Selecionado pela *M(ai)S*.

**soneto 641**

Segundo o quadrinhista, uma O submissa  
 ao lado do marido um restaurante  
 visita. À mesa, o gordo acompanhante.  
 Enquanto come, a fêmea ele cobiça.

Cochicha algo ao marido. Este lhe atiça  
 o lúbrico apetite quando diante  
 do amigo despe o seio provocante  
 da esposa. Ao gordo cresce a gorda piça.

Se ausenta do aposento o esposo corno,  
 deixando a sós o gordo e a bela dama.  
 Na mesinha ainda sobra a carne ao forno.

A fêmea se ajoelha e nem reclama  
 do rango: de outra carne e molho morno  
 degusta e se lambuza enquanto mama.

**soneto 642**

Chupando, ajoelhada, a grossa rola  
 do gordo, O julga ser do mesmo cara  
 que há tempo, no castelo, a chibatara  
 até, fraca, aceitar na boca pô-la.

No traço de Crepax, a fêmea tola  
 e dócil foi treinada a levar vara  
 na frente e atrás, cumprindo a regra clara  
 que a torna mais escrava que a crioula.  
 [...]

**soneto 643**

Os outros desfrutavam-na por trás,  
 de quatro, ou pela frente, em frango-assado.  
 O gordo só queria ser chupado.  
 Sentava-se, e a mulher fez o que faz:

Após sessões de açoite, ainda traz  
 no corpo o cru vergão de humano gado.  
 Agüenta a dor, joelho já dobrado,  
 e serve o algoz no vício pertinaz.

Começa pelo escroto, que é lambido  
 até que mais saliva que suor  
 o banhe. Então, a língua alça o sentido.

Alcança a glande e sente-lhe o sabor  
 do pegajoso e fétido resíduo.  
 Chupou, mas falou antes: “Sim, senhor!”  
 (MATTOSO. In: MATTOSO & PIETROFORTE, 2008, p. 57-59).

No primeiro soneto, o sêmen é associado a *molho morno*, degustado enquanto *mama*. Para Arango, além do sentido violento do pênis, ele também provoca prazer porque é oferecido para *mamar*, e o sêmen faz o mesmo papel do leite. Arango explica, conforme sua visão freudiana, que os seios também representam a obscenidade, e que mamar é o primeiro despertar da sexualidade, ainda na infância (cf. 1991, p. 25-34). Todavia, é no segundo soneto que o pênis ganha o seu caráter violento e se aproxima do erotismo Batailliano. O ato prazeroso de chupar como quem mama no primeiro soneto, ganha o caráter de submissão no segundo, quando *O* está *Chupando, ajoelhada, a grossa rola*. O ajoelhar-se resignada deu-se porque no primeiro contato o *gordo* chibatara-a *até, fraca, aceitar na boca pô-la*. No terceiro soneto, a resignação é corroborada:

Após sessões de açoite, ainda traz  
no corpo o cru vergão de humano gado.  
Agüenta a dor, joelho já dobrado,

E então começa o rebaixamento pela conspurcação, com o *suor* e a *saliva* no *escroto*, e enfim com o esmegma, *o pegajoso e fétido resíduo*. Para marcar que, se o ato trás algum prazer para *O*, é antes um ato de submissão, ela só pode chupar após a frase que marca o dominador: “*Sim, senhor!*”.

A cultura *SM* possibilita o amálgama de vários elementos do erotismo: violência, violação, rebaixamento, obscenidade, fetichismo. A encenação revive as situações de dominação pela violência, e os participantes ainda contam com a sensação da dor, nos seus limites e na superação desses, que agrega ainda mais verossimilhança ao contexto. Ele possibilita, por exemplo, dar forma à maior dissolução da individualidade:

Se bem que uma situação escabrosa seja às vezes necessária ao espírito *blasé* para alcançar o reflexo do gozo final (ou, então, a própria situação, sua representação perseguida durante a conjunção, como num sonho acordado). Esta situação não é sempre assustadora: muitas mulheres não podem gozar sem pensar numa história em que são violadas. (BATAILLE, 1987, p. 100)

Nesse âmbito, tudo é “teatro”: o torturador real ou o estuprador não oferecem a chance de implorar por piedade. Mas é por ser teatro que é plenamente erótico. O desnudamento e a cópula *simulam* o sacrifício, os órgãos genitais *simulam* a náusea diante do cadáver, a conspurcação da beleza *simula* a do altar. A cena de uma reunião de adeptos do *SM* pode parecer burlesca, mas é justamente isso que a torna exuberante:

A sensualidade é, em princípio, o domínio da irrisão e da impostura. Existe em sua essência um gosto de se perder, mas sem naufragar...: isto não aconteceria sem uma trapaça, de que somos ao mesmo tempo os autores cegos e as vítimas. Devemos sempre, a fim de viver sensualmente, imaginar uma comédia ingênua cujo exemplo mais derrisório é o da obscenidade das prostitutas. (BATAILLE, 1987, p. 228)<sup>49</sup>

Mais do que o *SM*, a literatura pode propiciar esse prazer com a perfeição, privilegiada pelo horizonte ilimitado da imaginação. O texto pode mesclar o sadismo da escrita de Sade, o masoquismo de Masoch e o sadomasoquismo de Pauline Réage, pois prescinde das regras da realidade. É nesse sentido que Moraes & Lapeiz afirma que somente na ficção o erotismo se exhibe plenamente (cf. 1984, p. 142). Bataille atribui à poesia a continuidade:

Falei da experiência mística, não falei de poesia. Não poderia ter feito isto sem antes penetrar num dédalo intelectual: sentimos tudo que é a poesia. Ela nos funda, mas não sabemos falar dela. [...] A poesia nos conduz ao mesmo ponto como cada forma de erotismo; conduz à indistinção, à fusão de objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade: a poesia é *l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil*<sup>50</sup>. (BATAILLE, 1987, p. 23)

É por essas afinidades com a literatura que o sadomasoquismo vem concluindo este estudo. Conforme abordagem anterior, o palavrão na literatura, mais do que apresentar fielmente o referente obsceno, torna-se ele próprio seu substituto. Se o fetichismo desvia o

<sup>49</sup> Tinto Brass utiliza com perspicácia esses recursos da *comédia ingênua* em seus filmes.

<sup>50</sup> A citação de Rimbaud é reproduzida como no texto de Bataille. Os grifos são do autor.

interesse sexual como um todo para alguma parte dele, de forma semelhante a poesia pode desviar o interesse do conteúdo que veicula para seu próprio corpo verbal.

## CONCLUSÃO

A diversidade entre as propostas das antologias propicia painéis bastante diferenciados do erotismo produzido hoje. A antologia *Os cem melhores poemas brasileiros do século* e a *Antologia pornográfica* apresentam uma seleção historiográfica de critérios opostos: a primeira tem uma proposta canônica e a segunda busca trazer ao público justamente o que o cânone não abrange, como publicações de difícil acesso, muitas vezes pela tiragem limitada e até pela clandestinidade em certos períodos da história. Todavia, de formas diferentes ambas acabam marginalizando a produção erótica.

A *Antologia pornográfica*, ainda que propicie o acesso a certa produção obscena negligenciada da literatura de língua portuguesa, reforça seu paralelismo com a própria opinião do organizador. A forma como Alexei Bueno trata essa poesia sugere que suas qualidades se reduzem unicamente à licenciosidade, carecendo de uma elaboração estética rigorosa, reforçando a ideia de que tal produção deve mesmo ser tratada à parte. Tal concepção aproxima essa poesia da pornografia audiovisual de mercado, que se reduz à mera exposição das imagens sexuais, à exaustão. Conforme abordado, mesmo as fantasias mais licenciosas, fesceninas e escarnecedoras, como as de Glauco Mattoso e Hilda Hilst, constituem uma produção que trata com profundidade a “baixeza”, buscando nela o que a sociedade ainda hoje procura ignorar. Essa poesia em nenhuma instância quer apenas proporcionar prazer libidinal.

Como vimos, mesmo um poema do teor do *Manifesto obsoneto*, que aparentemente é apenas uma apologia do escracho, pode representar uma crítica ao convencionalismo da produção literária voltada ao mercado. Esse poema pode ainda se contrapor a uma sublimação desmedida da sexualidade, que, ao tentar se opor à exploração dos corpos, acaba ignorando o corpo, num outro extremo. Tal proposta é muito semelhante às

queixas mais efusivas de Bataille, que Osvaldo Pontes Filho reúne em *Os transbordamentos da parte maldita do homem* (2007): trata-se de arrogância dos idealistas ignorar a realidade abjeta do sangue, do mau odor, da putrefação, enfim, do horror geral presente na natureza; eles se recusam a ver que o odor mais repugnante indica a presença de vida (cf. FILHO, p. 44-46). Nesse sentido, citamos a descrição genial de Milan Kundera:

As privadas dos banheiros modernos se erguem do chão como a flor branca do nenúfar. O arquiteto faz o impossível para que o corpo esqueça sua miséria e para que o homem ignore o que acontece com os dejetos de suas entranhas quando a água da descarga os expulsa gorgolejando. Os canos dos esgotos, ainda que seus tentáculos cheguem até nossos apartamentos, são cuidadosamente escondidos de nossos olhares e nada sabemos acerca dessas invisíveis Venezas de merda sobre as quais estão construídos nossos banheiros, nossos quartos de dormir, nossos salões de festas e nossos parlamentos. (2008, p. 154)<sup>51</sup>

A antologia *Os cem melhores poemas brasileiros do século*, ainda que se abstenha de apresentar o que há de melhor na produção obscena, até prejudicando a “essencialidade” de poetas como Hilda Hilst e Glauco Mattoso, pelo menos não conceitua negativamente esses poemas. A mínima obscenidade que a antologia apresenta, ao menos introduz conceitos muito relevantes para o erotismo, e destaca-se pelo contraste. Além disso, ela é apresentada para o leitor como o que há de melhor.

As antologias que melhor contemplam a poesia obscena são a *Na virada do século – poesia de invenção no Brasil*, a *M(ai)S – Antologia SadoMasoquista da Literatura Brasileira*.

A *poesia de invenção* selecionada por Claudio Daniel e Frederico Barbosa, que primam pelos projetos experimentais de alto rigor, de fato trazem a poesia mais empenhada em um trabalho alternativo com a linguagem obscena. Glauco Mattoso faz do *Manifesto obsoneto* um emblema da poesia licenciosa, chegando a participar do *Movimento de poesia pornô*, à maneira das vanguardas europeias. Além disso, os poemas *Loa da menina deusa* e o

---

<sup>51</sup> O original é de 1984.

poema sem título de João Bandeira, analisados neste trabalho, que associam a espiritualidade ao obsceno não deixam de atuar num campo delicado. É necessário um olhar quase visionário para resgatar o significado profundo das simbologias religiosas, ainda mais atrelado ao caráter divino do erotismo, já que as religiões recebem um tratamento tão banalizado quanto a sexualidade e da mesma forma são exploradas como mercadoria.

Conforme Moraes, a produção de Hilst que liga a mais baixa obscenidade ao mais alto espiritualismo é a chave para o entendimento de boa parte do erotismo literário no Brasil hoje. Essa tendência se confirma de forma mais explícita nos já citados poemas *Loa da menina deusa*, *Soneto do nhonhô* e no poema sem título de João Bandeira. As diferentes mitologias que influenciam a produção mostram uma diversidade na pesquisa do erotismo religioso, partindo da blasfêmia contra a trindade cristã e do candomblé no *Soneto do nhonhô*, passando pelo cristianismo místico no poema de João Bandeira e chegando à misteriosa *menina deusa*, que de alguma forma remete às divindades femininas do matriarcalismo.

Os poemas que abordam a obscenidade ligada à violência/dor/humilhação, contemplados principalmente pela *M(ai)S*, parecem exacerbar o aspecto da violação no erotismo para lembrar e/ou escancarar essa faceta muitas vezes negligenciada. Pietroforte explica que, mais do que os elementos da cultura *SM*, a seleção busca contemplar principalmente essa característica do sadomasoquismo presente na sexualidade em geral (cf. 2008, p. 16-18). Nesse contexto, a fetichização aparece apenas como uma alegoria da violência presente em todo erotismo, que para Bataille constitui o próprio movimento pródigo da natureza. Essa mesma violência que apavora é a que viola o amante como ser fechado, possibilitando a experiência extática da continuidade. Esse aspecto tem seu extremo em *Fist fucking*, mas reverbera nos poemas que abordam a sodomia e o falo como arma que fere e submete o outro.

A violência no erotismo é uma temática já bastante explorada, desde a literatura pornográfica a partir do Renascimento, especialmente por Marquês de Sade, e fetichizada como um prazer pela dor consentida em Masoch e Pauline Réage. A temática ganha força nos poemas contemporâneos como uma das fantasias que se desenvolvem contra os padrões homogêneos da sexualidade, como explica Moraes. Nesse sentido, a obscenidade ganha força agregando-se à violência explícita, um tema que parece resistir à neutralização, constituindo um recurso produtivo na busca pelo primeiro poder de subversão do sexo.

Dessa maneira, são as propostas mais alternativas e de reduzida divulgação, como as antologias *M(ai)S* e *Na virada do século*, que melhor contemplam a poesia obscena. A *Antologia pornográfica*, como vimos, apesar de dedicada unicamente a essa produção, condiciona sua seleção à categorização de “não-erótica” e contempla apenas Glauco Mattoso entre os poetas contemporâneos. Esse painel parece corroborar a tese de Eliane Robert Moraes sobre uma reação conservadora no meio literário. Tais poetas, por sua vez, reagem a esse convencionalismo não pela mera proliferação desmesurada das imagens sexuais, como faz a indústria cultural, mas criticando também a própria banalização ao mostrar uma faceta do erotismo que ela negligencia.

Essa poesia pode eleger a linguagem obscena como a melhor ou como a única possível para expressar o erotismo que veicula, mas o fato é que elas buscam renovar o seu potencial transgressor. Dessa maneira, tal produção compreende os termos que regulam a abstinência e a permissão, que para Octávio Paz todo dia ganham uma nova forma em detrimento de outra. Ela também remete ao paradoxo da liberdade sexual de que trata Bataille, corroborando que a liberação nunca é plena, o que destituiria o próprio erotismo. Essa poesia de certa forma vem corroborar que, de uma maneira ou de outra, o erotismo parece não ceder à neutralização, e investirá nisso enquanto o palavrão causar ao menos um rubor de vergonha que caracteriza o sentimento da obscenidade.

## REFERÊNCIAS

ALEIXO, Ricardo. Loa da menina deusa. In: BARBOSA, Frederico; DANIEL, Cláudio. (orgs.) *Na virada do século – poesia de invenção no Brasil*. São Paulo: Landy, 2002. p. 266.

ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas de Oswald de Andrade*. São Paulo: Difel, 1966.

ARANGO, Ariel. C. *Os palavrões – virtudes terapêuticas da obscenidade*. Trad. Jasper Lopes Bastos. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ASSIS, Machado de. A Igreja do Diabo. In: COUTINHO, Afrânio. (org.) *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

ÁVILA, Carlos. *Poesia pensada*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2004.

BANDEIRA, João. Sem título. In: BARBOSA, Frederico; DANIEL, Cláudio. (orgs.) *Na virada do século – poesia de invenção no Brasil*. São Paulo: Landy, 2002. p. 174.

BARROS, Manoel de. Disponível em: <<http://rauer.rauer.sites.uol.com.br/literatura.html>>. Acesso em 13 mai. 2012. Entrevista concedida a Kelcilene Grácia da Silva.

\_\_\_\_\_. Disponível em: <<http://www.rosangelaliberti.recantodasletras.com.br/blog.php?idb=10401&pag=46>>. Acesso em 25 jan. 2011. Entrevista concedida a Fabrício Carpinejar.

\_\_\_\_\_. Uma didática da invenção. In: \_\_\_\_\_. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. p. 9-30.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 2 ed. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BRANCO, Lúcia C. *O que é erotismo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984. Coleção Primeiros Passos.

BORGES, Contador. *Georges Bataille: imagens do êxtase*. Revista Eletrônica Agulha. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag9bataille.htm>>. Acesso em 10 mai. 2012.

BUENO, Alexei. (org) *Antologia pornográfica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 9-15.

CAMPOS, Jorge Lucio de. A grande fachada. In: BARBOSA, Frederico; DANIEL, Cláudio. (orgs.) *Na virada do século – poesia de invenção no Brasil*. São Paulo: Landy, 2002. p. 189.

CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=937&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=937&Itemid=2)>. Acesso em 10 mai. 2012.

CARPINEJAR, Fabrício. Disponível em:

<<http://www.rosangelaliberti.recantodasletras.com.br/blog.php?idb=10401&pag=46>>. Acesso em 25 jan. 2011. Entrevista com Manoel de Barros.

DANIEL, Cláudio. Uma escritura na zona de sombra. In: BARBOSA, Frederico; DANIEL, Cláudio. (orgs.) *Na virada do século – poesia de invenção no Brasil*. São Paulo: Landy, 2002. p. 23-31.

DE OLHOS bem fechados. Direção: Stanley Kubrick. São Paulo: Warner Home Video-Brasil, 2000. 1 fita de VHS (159 min.), son., color, legendado.

DRUMMOND, Carlos de A. Amor – pois que é a palavra essencial. In: \_\_\_\_\_. *O amor natural*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

FILHO, Osvaldo P. *Os transbordamentos da ‘parte maldita’ do homem*. Revista Humanidades, UNB, nº 53, p. 43-55, jun. 2007.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p. 88-89. Tradução de Victor Jabouille.

HILST, Hilda. *Do desejo*. In: \_\_\_\_\_. *Do desejo*. Campinas: Pontes, 1992. p. 7-18.

HOLLANDA, Heloísa B. Apresentação. *Revista do Brasil – Literatura anos 1980*, ano 2, nº 5, Rio de Janeiro, 1986.

KODIC, Maria. *O poeta da visão avessa*. Disponível em:

<<http://revistacult.uol.com.br/home/2011/03/o-poeta-da-visao-avessa/>>. Acesso em: 30 out. 2011.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca.

LINS, Regina N. *A cama na varanda*. Rio de Janeiro: Best Seller, 2005.

LINS, Regina N.; BRAGA, Flavio. *O livro de ouro do sexo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. Trad. Marcos Marcionilo.

MARIANI, Matias. Sexo com flores. In: BARBOSA, Frederico; DANIEL, Cláudio. (orgs.) *Na virada do século – poesia de invenção no Brasil*. São Paulo: Landy, 2002. p.242.

MATTOSO, Glauco. Entrevista para o programa *Manos e Minas*, da TV Cultura, exibida em 26 nov. 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=W7WlBsjh9jc>>. Acesso em: 30 out. 2011.

\_\_\_\_\_. História oral. In: MATTOSO, Glauco; PIETROFORTE, Antônio V. S. (orgs.) *M(ai)S – Antologia SadoMasoquista da literatura brasileira*. São Paulo: Dix, 2008. p. 57-59.

\_\_\_\_\_. Manifesto obsoneto. In: BARBOSA, Frederico; DANIEL, Cláudio. (orgs.) *Na virada do século – poesia de invenção no Brasil*. São Paulo: Landy, 2002. p.164.

\_\_\_\_\_. Soneto 306 putanheiro. In: BUENO, Alexei. (org.) *Antologia pornográfica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 255.

\_\_\_\_\_. Soneto 374 ninfeta. In: BUENO, Alexei. (org.) *Antologia pornográfica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 256.

\_\_\_\_\_. Soneto 832 da luxúria. In: BUENO, Alexei. (org.) *Antologia pornográfica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 257.

MORAES, Eliane R. *Topografia do Risco - o erotismo literário no Brasil contemporâneo*. Cadernos Pagu, Campinas, v. 31, p. 399-418, jul.-dez. 2008. Disponível em: < [www.scielo.br/pdf/cpa/n31/n31a17.pdf](http://www.scielo.br/pdf/cpa/n31/n31a17.pdf)>. Acesso em: 30 out. 2011.

\_\_\_\_\_. *O efeito obsceno*. Cadernos Pagu. Campinas, v. 20, p. 121-130, abr. 2003. Disponível em: < [www.scielo.br/pdf/cpa/n20/n20a04.pdf](http://www.scielo.br/pdf/cpa/n20/n20a04.pdf)>. Acesso em: 30 out. 2011.

MORAES, Eliane R.; LAPEIZ, Sandra M. *O que é pornografia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984. Coleção Primeiros Passos.

MORICONI, Ítalo (org.). *Os cem melhores contos do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p. 15-24.

NUNES, César A. *Desvendando a sexualidade*. São Paulo: Papyrus, 1997.

PAES, José Paulo. Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas. In:\_\_\_\_ (org. e trad.). *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994. Trad. Wladyr Dupont.

POSSENTI, Sírio. *Os humores da língua: análise linguística de piadas*. São Paulo: Mercado de Letras, 1998.

PIETROFORTE, Antonio V. S. O discurso sadomasoquista. In: MATTOSO, Glauco; PIETROFORTE, Antônio V. S. (orgs.) *M(ai)S – Antologia SadoMasoquista da literatura brasileira*. São Paulo: Dix, 2008. p. 5-19.

PINTO, Leo. Não me soqueis na bunda In: MATTOSO, Glauco; PIETROFORTE, Antônio V. S. (orgs.) *M(ai)S – Antologia SadoMasoquista da literatura brasileira*. São Paulo: Dix, 2008. p. 141 142.

PONTES, Caco. Oração à senta Guadalupe. In: MATTOSO, Glauco; PIETROFORTE, Antônio V. S. (orgs.) *M(ai)S – Antologia SadoMasoquista da literatura brasileira*. São Paulo: Dix, 2008. p. 171.

PRETI, Dino. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1984. p. 61-72.

*SALÓ o Le 120 giornate di Sodoma*. Direção: Pier Paolo Passolini. São Paulo: Cinemax, sem ano. 1 DVD (117 min.), son., color, legendado. O filme foi lançado originalmente em 1975.

SIMON, Iumna M. *Revelação e desencanto: a poesia de Valdo Motta*. Novos Estudos, São Paulo, v. 70, p. 209-233, nov. 2004. Disponível em: <<http://novosestudos.uol.com.br/indice/indice.asp?idEdicao=104#1141>>. Acesso 11 nov. 2011.

STOLLER, Robert J. *Observando a imaginação erótica*. Rio de Janeiro: Imago, 1998. Trad. Raul Fiker e Marcia Epstein Fiker.

SÜSSEKIND, Flora. *Escalas & ventríloquos*. Caderno Mais! Folha de São Paulo, São Paulo, 23 jul. 2000.

TAPIA, Marcelo. Lagrima profunda. In: MATTOSO, Glauco; PIETROFORTE, Antônio V. S. (orgs.) *M(ai)S – Antologia SadoMasoquista da literatura brasileira*. São Paulo: Dix, 2008. p. 115.

TOSTES, Pedro. Fist Fucking. In: MATTOSO, Glauco; PIETROFORTE, Antônio V. S. (orgs.) *M(ai)S – Antologia SadoMasoquista da literatura brasileira*. São Paulo: Dix, 2008. p. 165.

VENNEGAS, Luís. Til na bunda In: MATTOSO, Glauco; PIETROFORTE, Antônio V. S. (orgs.) *M(ai)S – Antologia SadoMasoquista da literatura brasileira*. São Paulo: Dix, 2008. p. 117.

VERDAN, Victório. Soneto do nhonhô. In: MATTOSO, Glauco; PIETROFORTE, Antônio V. S. (orgs.) *M(ai)S – Antologia SadoMasoquista da literatura brasileira*. São Paulo: Dix, 2008. p. 145.

ZANELLO, Valeska. *Xingamentos: entre a ofensa e a erótica?* Fazendo Gênero, Florianópolis, v. 8, p. 1-6, ago. 2008. Disponível em: <[http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST33/Valeska\\_Zanello\\_33.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST33/Valeska_Zanello_33.pdf)>. Acesso em: 25 jan. 2011.