

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS – UNIMONTES
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO E LETRAS - DCL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS
LITERÁRIOS – PPGL/EL

MARLI JANETE SANTOS

**“ENTRE UIS E AIS, AS ENTRADAS PARA O DELÍRIO”:
A POESIA ERÓTICA DE DAMIÃO CORDEIRO**

Montes Claros - MG

Agosto/2024

MARLI JANETE SANTOS

**“ENTRE UIS E AIS, AS ENTRADAS PARA O DELÍRIO”:
A POESIA ERÓTICA DE DAMIÃO CORDEIRO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES), para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura de Minas Gerais

Orientadora: Prof. Dr^a Ivana Ferrante Rebello

Montes Claros - MG

Agosto/2024

ABC na carne

Entre uis e ais,
as entradas para o delírio
teriam grandes saídas triunfais;
mas na hora H,
Alfa e Beta se perderam
no ponto G.
(CORDEIRO, 2022, p. 46)

AGRADECIMENTOS

O meu agradecimento maior é ao meu Pai Celestial, o Oleiro Supremo (parafraseando o poeta Damião Cordeiro), pelo sopro de vida, que a mim fez gerar. Ao meu esposo Tiago, companheiro fiel da minha efêmera jornada, ao meu raio de luz, presente que Papai e Mãezinha do Céu nos concederam: Maria Emanuele. Aos meus amados pais, Manoel (que durante a minha jornada acompanhou de perto toda a minha luta, mas na reta final Deus o levou para descansar em seus braços eternamente, ele não está aqui presente para ver a minha realização, ahhh! Quanta saudade latente neste meu peito sôfrego) e Ana Rosa, minha rainha e sempre companheira. Aos meus irmãos, aqui incluo Andreia Tatiane, pela presença de sempre em minha vida. Aos amigos especiais, aqueles que sempre me impulsionaram durante esta jornada, preciso citar Aulina Ladeia e Maria Rosemary. A minha querida e imprescindível tia Bete. Estes que aqui citei, são alicerces, que me mantêm a viver.

Na pessoa da minha orientadora, doutora Ivana Ferrante Rebello (eximia profissional que com empenho e dedicação foi lapidando os meus conhecimentos e o meu escrever), agradeço aos demais honráveis professores/doutores, com eles tive a oportunidade de amadurecer e construir conhecimento.

Na pessoa do poeta Damião Cordeiro, agradeço a todos os escritores que mantêm viva a literatura, até aqueles que ainda não os li ou folhee, vocês marcam páginas na vida dos leitores.

Aos alunos, aos colegas de trabalho, alguns muito mais que colegas e toda família da Escola Alcides Mendes da Silva de Porteirinha-MG.

RESUMO

Nesta dissertação apresentamos uma leitura da poética de Damião Cordeiro, escritor nortemineiro, autor dos livros de poemas *Pescados do Mundo* (2020), *Lábios de Porco* (2021) e *Carne de Dois Pelos* (2022), sob o fulcro do erotismo. Para desenvolver esta análise, usamos como principal referencial teórico os seguintes autores: Georges Bataille, com o livro *O Erotismo* (1987), Roland Barthes, *O prazer do texto* (1973), Octavio Paz, *O arco e a lira* (1956), entre outros autores que nos auxiliaram a refletir sobre o objeto poético e sobre a literatura erótica. Cordeiro é autor desconhecido na academia, mas sua poética tem se destacado não apenas como representante da literatura do norte de Minas Gerais, com aspectos da cultura regionalista, mas como importante testemunho de uma linguagem própria, que evidencia as influências e as vivências do escritor. Essa pesquisa é de natureza bibliográfica, teórico-descritiva e analítica, na escrita de Cordeiro.

Palavras-Chave: Damião Cordeiro. Erotismo. Poesia.

ABSTRACT

In this dissertation we will present the interferences and contributions of erotic literature in the poetic construction of Damião Cordeiro, author from the north of Minas Gerais of the books of poems *Pescados do Mundo* (2020), *Lábios de Porco* (2021) and *Carne de Dois Pelos* (2022). Throughout history, talking about eroticism has always been a taboo, this subject is seen with prejudiced eyes, that it is something disrespectful, that violates family constitutions. Since the beginning of time, eroticism, sensuality and libido have been stereotyped as forbidden, although humans are sexual beings, history seems to want to deny this fact. To develop this analysis, on the path of erotic language in literature, we will use the following authors as a theoretical reference: Georges Bataille, 1987, in his work *O Erotismo*, Roland Barthes, 2006, work: *The pleasure of text*, Afonso Medeiros, 2008, with the article *The imaginary of the body between the erotic and the obscene - Fronteiras Líquidas da Pornografia*, and Dino Preti, 1930, in *The forbidden language: a study on erotic language*. This study falls within the field of research and will focus on a theoretical reflection and the methodological procedure adopted is that of Literature Review. With this project, we intend to deepen the knowledge of erotic literature, and the motivations behind Cordeiro's writing, in these delineations. We hope from this study, a pioneer of Cordeiro's writing, in addition to valuing Northern Minas Gerais literature, to analyze the poetic construction, motivations and poetic resources of the poem.

Keywords: Damião Cordeiro. Eroticism. Poetry

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: São Sebastião.....	31
Figura 2: Os Quatro Continentes	33
Figura 3: A Maja Desnuda	35
Figura 4: Jornal o Coió	53
Figura 5: Reprodução da imagem de O Coió de 3/2/1902, nº70	55

.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I – “SEDENTOS POR QUERO-QUEROS” UMA REFLEXÃO SOBRE A LITERATURA ERÓTICA	11
1.1 Do prazer do corpo ao prazer do texto: a poética do gozo	39
1.2 A linguagem proibida: Um exemplo do percurso da linguagem erótica no Brasil	51
CAPÍTULO II – “ASSIM - SATISFEITA- SUSPIRA MARIA DOS RAZERES”: A POÉTICA ERÓTICA DE DAMIÃO CORDEIRO	63
2.1 Palavras de dois pelos: as intertextualidades de poética de Damião Cordeiro.....	74
2.2 João Antônio: uma personagem que se multiplica	84
2.3 Um poeta contemporâneo	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	98
LISTA DE FIGURAS	101

1 INTRODUÇÃO:

Lábios de porca

_Lamaçal, amor, lamaçal!

A porca entrou em parafuso
ao devorar o bico de pua
de seu parceiro amado.
(CORDEIRO, 2022, p. 90)

Nessa dissertação, propomos um estudo sobre a poesia de Damião Cordeiro, sob o fulcro do erotismo. Ele é um poeta do interior de Minas Gerais, autor de três livros e ainda desconhecido no âmbito dos estudos acadêmicos, embora circule nos ambientes literários com desenvoltura e visibilidade. Em seus livros, as diversas faces das palavras poéticas, uma vez impressas no papel, ganham vida camaleônica e recebem novo sentido a cada nova leitura.

Com o propósito de explorar esse objeto, a pesquisa adota uma abordagem crítico-teórica baseada em fontes bibliográficas, por meio de métodos dedutivos e analíticos. Seu objeto de análise é a obra do escritor, com destaque para os dois últimos livros de poemas publicados pelo autor: *Lábios de Porco* (2021) e *Carne de dois Pelos* (2022). O principal foco do estudo é ler e analisar os poemas de Cordeiro, destacando traços representativos de sua escrita, como as intertextualidades, com ênfase nos traços eróticos.

Cordeiro é natural da comunidade rural de Lagoa, município de Serranópolis de Minas; morou por 28 anos na grande São Paulo, onde cursou Letras pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC). Em 2016 ele retornou para o campo, onde vive ao lado de seus pais. Em seus poemas, destacamos uma linguagem ora marcada pelas impressões da metrópole, ora pela linguagem sertaneja, onde o poeta cultiva plantações, colhe versos e pesca leitores.

No ano de 2020, publicou o seu primeiro livro *Pescados do mundo*, livro que reúne versos coletados ao longo de sua vida, como o próprio título já nos induz a pensar, uma criação a partir do cotidiano do interior, endossadas ao universal, ao seu vasto conhecimento literário. Em 2021, publicou *Lábios de Porco*, um livro moldado pelo “Filho do Oleiro Supremo” como ele mesmo se intitula, na abertura. Esse é um livro que reúne humor, trocadilhos, criatividade, sensualidade e erotismo, numa construção poética que, não acidentalmente, traz referências, às vezes explícitas, outras discretas de: Manoel de Barros, Guimarães Rosa, Carlos Drummond, Clarice Lispector, as Sagradas Escrituras, entre outras.

Em 2022, foi lançado o seu terceiro livro, *Carne de dois pelos*, uma obra que nos convida a deglutir a arte literária brasileira, com a forte presença dos verbos comer e devorar, numa reverência ao Centenário da Semana de Arte Moderna e ao manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade.

Essa dissertação se encontra organizada em dois capítulos: no primeiro definimos o erotismo, no segundo exploramos a poética literária de Damião Cordeiro, abordando seu processo criativo.

No primeiro capítulo: “Sedentos por quero-queros” uma reflexão sobre a literatura erótica, num aspecto panorâmico, abordando o erotismo à luz dos escritores: Georges Bataille (1987), Afonso Medeiros (2008), Roland Barthes (2006) e Dino Preti (1930), em *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*.

Georges Bataille, em seu livro *O Erotismo* (1987) nos apresentará a definição dada por ele acerca do erotismo, que para ele se divide em três formas: erotismo dos corpos, erotismo dos corações e erotismo sagrado. O filósofo Bataille coloca o erotismo entre dois polos: o interdito e a transgressão. O interdito é definido como aquilo que é proibido, ilícito e imoral e a transgressão é o extrapolar, ir além do proibido, é o pecado ou até mesmo a morte. Afonso Medeiros (2008) com seu artigo “O imaginário do corpo entre o erótico e o obsceno - Fronteiras Líquidas da Pornografia”, nos levará a compreender os conceitos de erótico e obsceno, expressos através da arte, na cultura visual. Roland Barthes (2006) com o livro *O prazer do texto*, apresenta o que causa prazer em um texto. A sua obra versa em torno de dois conceitos: prazer e fruição. Por fim, mas não menos importante, Dino Preti (1930) em *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*, nos apresenta a linguagem erótica de cunho obsceno-cômico no Brasil, com ênfase no jornal *O Coió* e no *Dicionário Moderno*.

Em *O prazer do texto* (1987), Roland Barthes faz uma análise do processo de escrita a serviço do prazer, desenvolvendo percepções sobre como se dá a interação entre o autor e o leitor, para que haja a construção de um espaço de fruição no texto: “não é a pessoa do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão de desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo” (Barthes, 1987, p. 9). Com isso, o autor ressalta a dimensão prazerosa e emocional da leitura como resposta ao envolvimento individual e subjetivo do leitor, ao desenvolver o prazer estético pelos múltiplos sentidos que o texto pode proporcionar por meio dos jogos de palavras, do dito e do não dito, do ritmo e da sonoridade. Sob os preceitos de Barthes, observa-se a possibilidade de relacionar a história ao conceito de texto de fruição abordado pelo autor: “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases

históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (Barthes, 1987, p. 20).

No segundo capítulo, denominado “Assim - satisfeita- suspira Maria dos Prazeres: a poética erótica de Damião Cordeiro”, propomos uma análise dos poemas eróticos de Cordeiro, enfatizando a construção poética do escritor, suas influências literárias e os recursos estéticos trabalhados pelo autor. Utilizamos como referencial teórico Octavio Paz, Roland Barthes e Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*. Acreditamos que a leitura dos poemas apresenta o autor, objeto da presente pesquisa, da melhor forma possível. Para as discussões, utilizam-se como referenciais teóricos os autores Georges Bataille, Michael Foucault, Roland Barthes, Lucia Castello Branco, Eliane Robert Moraes, Dominique Maingueneau, Octávio Paz, Guimarães Rosa.

Ressaltamos que não é empreitada fácil estudar um poeta que nunca foi estudado, mas cremos que essa também é uma contribuição que os estudos literários trazem: trazer ao conhecimento autores e obras contemporâneos.

Por fim, reiteramos que o estudo de um poeta da literatura atual pode enriquecer o rol das leituras quase sempre repetidas sobre os mesmos temas e autores, abrindo o espaço das escolas de Letras para o contato com a poesia que circula entre nós, absorvendo as características do nosso tempo. Aceitamos os riscos; eis o produto.

CAPÍTULO I – “SEDENTOS POR QUERO-QUEROS” UMA REFLEXÃO SOBRE A LITERATURA ERÓTICA

A paixão da carne

Entre dois
auréolos melões tesos,
sedentos por quero-queros,
com sacrifício, resfolega
um crucifixo que renega Eros
(CORDEIRO, 2021, p.34).

Nos versos, em epígrafe, retirados do livro *Lábios de Porco* de Damião Cordeiro, lemos uma escrita que deixa evidente o erotismo; esses versos revelam o desejo da carne, a excitação causada pelos seios femininos, expressos por meio da presença do crucifixo no peito, enfatizando uma imagem que desliza entre o sagrado e o profano. O desejo sexual é explicitado na figura do Eros, uma representação do desejo sexual e da paixão. Outra característica bastante comum nos poemas de Cordeiro é a associação do erótico ao ato de comer, de deglutir. No trecho escolhido para o póstico deste capítulo, percebemos uma metáfora do seio feminino, associado à fruta melão, aliada ao recurso rítmico-musical dos versos: “auréolos melões tesos/ sedentos por quero-queros”. Fruta, pássaros, mulher e símbolo religioso entrecruzam-se numa amostra de saborosa linguagem, que, desde o início, despertaram nosso interesse de leitura. Por meio das reiteradas imagens de desejo, paixão e sensualidade, escolhemos ler e analisar a poética de Damião Cordeiro, pelo viés do erotismo.

Ao longo da história, o tema erotismo sempre foi proibido. Vivemos sobre os olhares preconceituosos, numa sociedade em que tudo o que é relativo à sexualidade, ao sexo é considerado algo desrespeitoso, que fere as constituições familiares. A sensualidade e a libido são estereotipadas como pecaminosas e, embora sejamos seres sexuados, a nossa história parece querer negar este fato.

Apresentarmos sucinta retomada ao passado para compreender as razões que ocasionam a receptividade negativa e a desvalorização dessa literatura que aborda a sexualidade, seja ela erótica ou pornográfica. Sabemos que as sociedades mais tradicionalistas interpretam os assuntos voltados à sexualidade como impróprios, reprimindo qualquer tentativa que insista em propagar o tópico, em nome do ideal de moralidade, ao abordar explicitamente questões relacionadas ao corpo e ao prazer mundano.

O termo erótico provém das mitologias da Grécia Antiga, que se relacionam ao Eros – o Deus do amor e do desejo sexual, tipicamente representado com um arco e flechas, sendo

capaz de fazer qualquer criatura se apaixonar e perder a razão quando recebia a sua flechada. Com isso, o sentido de amor suscitado por Eros se associa à forma impulsiva, sensual e ardente da paixão. Ao longo da história, o termo “erótico” foi incorporado à linguagem, corroborando essa forma expressiva da mitologia grega de correlação ao amor, desejo e sexualidade.

O filósofo grego Platão apresentou o discurso do amor e da sexualidade no livro *O banquete* (1991), ressaltando o amor platônico como o mais elevado dos amores, por se caracterizar como ausente de desejo físico, um amor amparado na beleza e não nos desejos sexuais, ou nos desejos de “Eros”. Portanto, Platão reprovou o erotismo que exalta o desejo por si só, pois este deveria estar a favor da busca por algo maior e mais nobre, como a sabedoria e a verdade.

De acordo com o psicanalista Sigmund Freud (1975), a análise dos tabus e de suas origens psicológicas poderia ajudar a entender melhor a dinâmica social e o comportamento humano, já que as representações sociais de um povo são um conjunto de regras que regem o comportamento da sociedade. Para Freud, o “tabu traz em si um sentido de algo inabordável, sendo principalmente expresso em proibições e restrições” (Freud, 1975, p. 32).

Os estudos de Sigmund Freud (1996) confirmam o caráter natural da sexualidade, pois, para o psicanalista, ela se inicia desde o nascimento e se estende ao longo da vida, por meio de fases distintas que se caracterizam por especificidades próprias a cada uma: fase oral, fase anal, fase fálica, fase de latência e fase genital. Com base nisso, entende-se a sexualidade como uma condição humana essencial responsável por desempenhar um papel participativo no desenvolvimento das relações interpessoais e na personalidade do indivíduo:

Faz parte da opinião popular sobre a pulsão sexual que ela está ausente na infância e só desperta no período da vida designado puberdade. Mas esse não é apenas um erro qualquer, e sim um equívoco de graves consequências, pois é o principal culpado de nossa ignorância de hoje sobre as condições básicas da vida sexual [...] (Freud, 1996, p. 163).

Seguindo a mesma temática, Georges Bataille (1987), filósofo francês, cuja obra é um significativo veículo no campo de investigação sobre erotismo, sobre a transgressão e o sagrado, faz uma associação entre tabus e sexo, em que a repressão social e a tentativa de controle da sexualidade poderiam levar a um desejo ainda maior pelo sexo e por comportamentos sexuais transgressores. Essas perspectivas se convergem ao destacar a importância dos tabus como elementos fundamentais na compreensão da psicologia humana e

da organização social, além de sugerir que a repressão social da sexualidade pode gerar um desejo ainda maior por comportamentos transgressores.

A condenação do tema da sexualidade revela que o tópico possui dificuldades em ser interpretada pelo viés artístico e natural, sendo constantemente associada à libertinagem. Assumir esse modelo de manifestação como arte, na literatura, implica dizer que ele deve ocupar o mesmo prestígio social das outras categorias, uma vez que a visão estereotipada sobre o tema elimina a possibilidade de reconhecer o seu real valor, concentrado em desafiar as normas sociais, propor discussões sobre a identidade sexual, explorar os desejos e sexualidade do corpo, além de contestar as percepções existentes de poder e relacionamentos.

Alberto Moraiva (2014), no artigo “Sobre o erotismo na literatura” adverte que o erotismo é matéria da poesia, e que deve ser utilizado sem metáforas, sem moralismos, podendo ser utilizado em uma obra literária, sempre que a própria obra achar que seja necessário. Davi Pessoa (2014), na apresentação do referido artigo, pontua:

O erotismo na literatura contemporânea a partir de Lawrence procura mostrar o sexo como uma coisa saudável, necessária, natural e religiosa. Para a literatura moderna o sexo é uma realidade objetiva e suprimível: um meio de conhecimento. Vocês acreditam que seja necessário continuar seguindo esse percurso até o fim, ou acreditam que seja necessário voltar aos tabus cristãos, ou, pior ainda, voltar aos tabus vitorianos do decoro e da boa educação pequeno-burguesa? (PESSOA, 2014, p.5)

Ao longo da história, o tema erotismo sempre foi presente, embora tenhamos enfrentado os olhares preconceituosos da sociedade, do moralismo religioso, onde tudo o que era relativo ao sexo era considerado desrespeitoso, que feria as instituições e ameaçava a comunidade. A sensualidade e a libido eram estereotipadas como pecaminosas, embora sejamos seres sexuados. Na literatura contemporânea o erotismo representa uma relação saudável e natural e a escrita sobre o corpo e seus desejos é também utilizada como mecanismo de busca identitária e libertação.

Em *O que é erotismo*, Lucia Castello Branco (2004) explana de forma didática e objetiva sobre o tema da sexualidade, advertindo que o termo “pornografia” também tem origem no grego antigo, pela derivação das palavras “porne” (prostituta) e “graphos” (gráfico ou escrita), designando o sentido literal de “escritos sobre prostitutas”. Em seu livro, Castello Branco afirma que a pornografia insiste sobretudo em comportamentos que reforçam a mutilação e a solidão dos indivíduos. São frequentes, em obras pornográficas, as formas de

prazer solitário [...], as relações exclusivamente sexuais, que de preferência não contenham nenhuma carga de amor ou de afeto (Branco, 2004, p. 27).

Em convergência com esse significado, o historiador francês Sarane Alexandrian, em *História da literatura erótica* (1993), afirma que, gradualmente, passou-se a referir ao termo pornográfico como qualquer relação sexual sem amor. A partir dessas primeiras diferenciações de representações, nota-se uma desconformidade nos sentidos dados a cada termo, visto que o erotismo traz a associação ao sensual e amoroso, perpassando pela esfera sexual de forma mais sugestiva e artística, enquanto a pornografia está associada ao sentido comercial de reproduzir de forma explícita e detalhada a atividade sexual, provocando o estímulo no receptor com fins de compra e venda. Nesse sentido, Alexandrian propõe uma diferenciação: a pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnavais; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma ideia do amor ou da vida social:

Tudo o que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais. É muito mais importante estabelecer a diferença entre o erótico e o obsceno. Neste caso, considera-se que o erotismo é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto a obscenidade rebaixa a carne, associa a ela à sujeira, às doenças, às brincadeiras escatológicas, às palavras imundas (Alexandrian, 1993, p. 8).

Sobre os termos, Eliane Robert Moraes (2008), estudiosa brasileira conhecida por trabalhos sobre a representação erótica na literatura, considera seu contexto histórico e destaca a diferenciação entre erotismo e pornografia. Segundo a pesquisadora, a diferenciação muitas vezes é influenciada por noções morais variáveis, ao longo do tempo, já que as imagens obscenas e o vocabulário denominado vulgar costumam modificar-se historicamente. Geralmente, de acordo com Moraes, a classificação do pornográfico tende mais para as cenas explícitas e para o vocabulário direto, enquanto o campo da sexualidade costuma ser mais sugestivo, mais metafórico ou atenuado. Para Moraes, a pornografia vem consolidando-se com a ocorrência de novas representações sexuais como arte erótica aliada a um comércio considerado obsceno.

Em conformidade com Moraes, Eileen O'Neill, conceituada historiadora da filosofia moderna, em *Gênero, corpo e conhecimento* (1997), afirma que o que separa um termo do outro são a forma de representação e a finalidade de cada um, reafirmando essa ideia de que o erotismo seria uma forma sutil da pornografia, pois se concentra no campo da sugestão e da

intencionalidade em provocar o desejo sexual. Em contrapartida, a pornografia seria a descrição explícita e direta com objetivo de produzir a excitação sexual:

O erótico é o que ‘expressa’ excitação sexual e desejo em vez de provocá-los. É o que sugere, coloca-me em contato com sua possibilidade, tornando-me consciente de mim mesma como ser físico e sexual. O erotismo faz lembrar, minha própria sexualidade e capacidade para o prazer sexual. O erotismo pode causar excitação sexual, mas se isso acontece, é um efeito ulterior e não essencial (O’Neill, 1997, p. 81).

Nesse sentido, a citação faz uma distinção entre os termos com base nas características e na finalidade de cada texto. Conforme O’Neill, enquanto a pornografia é direta e focada na excitação imediata, o erotismo é mais subjetivo e pode levar à excitação sexual como um efeito secundário, mas não essencial (1997, p. 81). Muitas vezes, as fronteiras entre esses dois conceitos podem ser tênues e subjetivas, influenciadas pela interpretação individual e pelo contexto cultural.

A intenção ao desenvolver esta pesquisa é fazer uma correlação entre a poesia contemporânea e o erotismo na obra de Cordeiro. Primeiramente, conheceremos alguns autores, filósofos e estudiosos que constituirão o arcabouço teórico para as reflexões e análises que apresentamos, ao longo desta dissertação.

Iniciamos lendo Georges Bataille, com o livro *O Erotismo* (1987). Bataille que, embora aprofunde tão bem no assunto, afirma que falar de erotismo é um ato necessariamente envergonhado, uma vez que este é controlado por regras e restrições. Bataille, ao escrever sobre o tema, afirma que “Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 1987, p. 10). Segundo ele, essa não é a melhor forma de definir o assunto, mas, apesar disso, tal definição insere sentido ao erotismo, melhor que qualquer outra forma. O estudioso defende que o erotismo é uma forma particular da atividade sexual de reprodução, sendo esta comum aos animais sexuais e aos homens, mas apenas os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica.

O livro *O Erotismo* (1987) está dividido em duas partes: na primeira parte, o autor explica os diferentes aspectos da vida, sob a ótica do erotismo. Na segunda parte, o autor explora estudos sobre os escritos e a linguagem do Marquês de Sade, do incesto, da sensualidade, da santidade etc.. Com tal divisão, o autor aborda as diferentes maneiras pelas quais o erotismo foi constituído e formulado e de que maneira ele vige na sociedade. Essas maneiras de constituição são decisivas para se entender as três formas de erotismo que

Bataille apresenta no livro: erotismo dos corpos, erotismo dos corações e erotismo sagrado, todos explicitados ao longo do livro, conforme lemos a seguir:

Falarei sucessivamente dessas três formas, a saber: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e, finalmente, o erotismo sagrado. Falarei dessas formas a fim de deixar bem claro que nelas o que está sempre em questão é substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda (BATAILLE, 1987, p. 13).

A ideia defendida pelo escritor francês destaca que os três tipos de erotismo têm como princípio a substituição do isolamento, permitindo ao humano ir além de si mesmo, na tentativa de superar a descontinuidade que condena o ser. Para ele, o ser humano é descontínuo, porque nasce e morre só. Ao refletir sobre o erotismo, o autor investiga ontológica e existencialmente a experiência da sexualidade e da experiência erótica. Precisamos salientar que Bataille escreveu esse livro, conforme ele próprio explicita no prólogo, num tempo de guerra, num “mundo abandonado”, no qual os homens viviam como “espectros” (BATAILLE, 1987, p. 30). Trata-se, portanto, de um livro em que os temas da morte, do sacrifício, do assassinato, da violência, consorciados com o tema do erótico, vêm à tona. São transgressões, as quais o autor relaciona com o mítico e com o sagrado. Vida e morte são assim definidas pelo pensador francês: “a morte de alguém é correlativa ao nascimento de outro alguém”, e a vida é apenas um “produto da decomposição da vida” (BATAILLE, 1987, p. 79). Na diferenciação dos três tipos de erotismo que o francês elenca, sem que encontremos uma escala de gradação valorativa entre eles, lemos que o erotismo dos corpos é o mais “visível” de todos. Ele tem seu ápice na fusão dos corpos, no ato sexual, em que temos, no mínimo, dois seres que se fundem num momento de dissolução dos limites corporais. Nesse ato, os dois acabam experimentando um estado igual de dissolução: a continuidade; com a destruição da estrutura do ser fechado.

O erotismo dos corações é o erotismo dos amantes, dos apaixonados. Portanto, ele é paixão, um sentimento arrebatador, que adiciona violência ao erotismo dos corpos. A própria paixão traz consigo esse estado de desordem, que, frequentemente, pode ser comparada a um estado de sofrimento, porque se relaciona à presença do outro, ao sentimento de posse. Este tipo de erotismo apresenta relação com a violência e a morte, ato extremo, quando, por exemplo, o amante, na impossibilidade de possuir o ser amado, ou na possibilidade de vê-lo com outro, prefere matar o amado ou atentar contra a própria vida. O erotismo sagrado, um dos mais complexos de se entender, é analisado por Bataille, por meio da ideia do sacrifício,

onde “o sagrado é justamente a continuidade do ser revelado aos que fixam sua atenção, em um rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo” (BATAILLE, 1987, p.16).

O erotismo é o movimento, propriamente humano, que se dá entre esses dois polos: o do interdito e o da transgressão. O interdito e a proibição tornam o homem humano, mas, simultaneamente, o coisificam. A transgressão, portanto, na visão de Bataille, seria o ápice do ser humano. Para ele, o erotismo seria a experiência interior dessa transgressão, desse ápice. O sagrado firma-se em decorrência da transgressão humana, quando o homem ao buscar explicações para o mundo e suas condições, aprofunda-se na busca de questões que estão fora do alcance da razão. O sagrado revela-se no que transcende nossa realidade, em que o homem entra em contato com o que pode ser considerado divino. A continuidade é a esfera onde o sagrado supostamente existe e ela pode ser desnudada a partir da transgressão, voltada ao interdito.

Apresentamos, para auxílio da reflexão aqui proposta, a forma como o termo erotismo é definido em dicionário, para auxiliar as nossas reflexões: “Erotismo: Em que há sensualidade; excitação física ou sexual. Estado do que é sensual; característica daquilo que é erótico. Inclinação ou tendência para se excitar com facilidade; capacidade de sentir excitação sexual com mais regularidade do que a maioria das pessoas” (Dicionário on-line de Português).¹ Sabemos, entretanto, que a letra fria do Dicionário não é suficiente para nos orientar acerca de todas as polêmicas que o vocábulo suscita. Seria o erotismo, então, um excitação, uma espécie de amor sensual? Em sentido figurado, o imaginário social tende a atribuir a noção de erotismo à significação de “lascivo”, “libidinoso”, ambos os termos nos levam à atmosfera da luxúria, do lúbrico, da voluptuosidade.

Todavia, Bataille evita atribuir ao termo uma conotação pejorativa, para não confundir o gênero erótico com o gênero livre e licencioso. Como homem do século XIX, influenciado pela corrente romântica da subjetividade e dos temas ligados ao amor e à morte, Bataille se aventura pelo tema da sexualidade, tornando-o domínio da arte e da literatura. De acordo com Bataille, e como já mencionado, o erotismo situa-se entre dois polos: o interdito e a transgressão, sobre os quais falaremos mais detalhadamente a seguir.

Logo no início do seu livro, ao definir os tipos de erotismo, deparamo-nos com a seguinte afirmação: “Toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo” (BATAILLE, 1987, p.14). O erotismo dos corpos se consolida na fusão de, no mínimo, dois corpos durante o ato

¹ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/aurelio->

sexual, que se fundem num momento de dissolução dos limites corporais que os definiram. O erotismo do coração é experimentado pelos apaixonados amantes, “Em sua origem, a paixão dos amantes prolonga no campo da simpatia moral a fusão dos corpos entre si”. (BATAILLE, 1987, p.15), um sentimento aliciante, que pode gerar a violência.

Segundo ele o erotismo do coração pode causar desordem, violência, sofrimento, porque o princípio da continuidade é visto no gozo do outro, mas quando esta paixão é interrompida, ou não é compatível, ela se torna violenta e trágica, podendo levar à morte, pelo fato da impossibilidade de possuir o outro. O amante é conduzido pelo pensamento de que é preferível causar a morte ao ver a pessoa amada com outro ou até mesmo busca pelo suicídio, ante a impossibilidade da concretização de seu desejo.

O erotismo sagrado é descrito por Bataille como sendo o sacrifício, ou seja, é a morte: “O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada àqueles que fixam sua atenção, num rito solene, na morte de um ser descontínuo” (BATAILLE, 1987, p.16). Este tipo de erotismo busca a completude, o que transcende, ante a impossibilidade de satisfação no plano puramente carnal.

Vamos nos deter nas duas noções que se destacam no livro de Bataille, a ideia do interdito e da transgressão, amparadas, ainda, na definição do Dicionário: “Interdito: Proibição, interdição. Sentença que proíbe a um clérigo o exercício das funções de sua ordem, ou lhe suspende o exercício do culto num determinado lugar. Etnogr. Rito negativo pelo qual alguém se deve abster de um ato por força de razões religiosas”. Conforme lemos, o interdito é, em sentido geral, aquilo que é proibido, cerceado ou ocultado. Já o vocábulo “transgressão”, se seguimos a lógica lexical, atua em sentido oposto, pois “ultrapassa o limite de alguma coisa; viola”, comete uma infração, pois viola uma regra ou lei. A etimologia da palavra, do latim “transgretio, onis”, indica, por meio do prefixo “trans”, ação de atravessar, de violar. (Dicionário on-line de Português)²

Ao defender suas ideias, Bataille se fixa, primeiramente, na definição vernacular. O interdito é definido como aquilo que é proibido, ilícito e imoral, já a transgressão é o extrapolar, ir além do proibido; é através da transgressão que o homem experimenta o gozo. É a experiência do pecado, a transgressão, que “suspende” o interdito, como nos esclarece um trecho de *O Erotismo*:

²Disponível em: <https://www.dicio.com.br/aurelio-2/>

É difícil dizer se o interdito tem todo poder de ação. Ele fez antecipadamente o papel da ciência: colocava seu objeto a distância, que ele proibia, de nossa consciência, e ocultava ao mesmo tempo de nossa consciência — da consciência clara pelo menos — o movimento de medo cuja consequência era o interdito. A verdade dos interditos é a chave de nossa atitude humana. Devemos, podemos saber exatamente que os interditos não são impostos de fora. Isto nos aparece na angústia, no momento em que *transgredimos* o interdito, sobretudo no momento suspenso quando ele ainda atua e que, mesmo assim, cedemos ao impulso a que ele se opunha. Mas sentimos, no momento da transgressão si, angústia, sem a qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado. A experiência leva à transgressão realizada, à transgressão bem sucedida que, sustentando o interdito, sustenta-o para dele tirar prazer. A experiência interior do mutismo exige de quem a pratica uma sensibilidade bem maior ao desejo que leva a infringir o interdito que à angústia que o funda. É a sensibilidade religiosa, que liga sempre estreitamente o desejo e o medo, o prazer intenso e a angústia (BATAILLE, 1987, p.25-26).

O ser humano, por pertencer a uma sociedade, vive cercado de costumes e regimes culturais, razão pela qual a atividade sexual foi submetida a determinadas restrições, regras e leis bastante definidas, o que difere a sexualidade do homem dos animais. São estas restrições impostas pela sociedade, pelas religiões, que fazem com que o homem veja as questões ligadas ao erótico como interditas. Sobre isso, pronuncia-se George Bataille: “Não haveria erotismo, se não houvesse em contrapartida o respeito aos valores interditos”. (BATAILLE, 1987, p. 143). Quando estes interditos são ultrapassados, ou complementados, é que surge a transgressão.

Observemos a forma como Bataille fala da transgressão:

A transgressão excede sem destruir um mundo profano de que ela é o complemento. A sociedade humana não é somente o mundo do trabalho. Simultaneamente — ou sucessivamente — ela é composta pelo mundo profano e pelo mundo sagrado, que são as suas duas formas complementares. O mundo profano é o dos interditos. O mundo sagrado abre-se a transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses (BATAILLE, 1987, p.45)

Essa reflexão de Bataille nos remete a uma velha crença da nossa sociedade que diz que o proibido nos atrai, que o proibido traz prazer. Ao estudar Bataille, e lendo sobre estes dois polos do erotismo apresentados por ele, somos levadas a concluir que, diante de toda a interdição, a transgressão é fascinante: “A transgressão não é a negação do interdito, mas o ultrapassa e o completa” (BATAILLE, 1987, p. 42). Essa transgressão, essa ruptura, representa a quebra (temporária) das interdições. Ela nos traz a angústia e a sensação de pecado, que são o passo inicial para a entrada no erotismo.

As transgressões estão ligadas ao mundo das festas, que é regido pela desordem, pelo excesso, violência, por tudo que é desmedido. Conforme afirma o filósofo Bataille, a nossa sociedade é composta pelo mundo sagrado e pelo mundo profano: “O interdito e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão” (BATAILLE, 1987, p. 45). Se nos voltarmos para essa afirmação, compreendemos que a experiência da vida em sua intensidade máxima só se consoma com o sentimento de perda na continuidade; o seu preço é o aniquilamento do que nos constitui enquanto sujeitos solitários, porém capazes de alguma lucidez. Assim, nosso desejo mais veemente, que consiste em superar a condição de fragmento, exige uma espécie de retorno a uma continuidade perdida, com a necessária perda de consciência individualizada.

Podemos entender que a transgressão e o interdito se abrem para o erotismo e levam o ser humano para a passagem de um ser equilibrado para o estado de experiência de violência interior, colocando a sua própria existência em questão. É entre essas noções que o autor julga estar escondida a mola propulsora do erotismo. Isso porque o interdito (aquilo que é proibido, ilícito ou imoral) pode ser transgredido. É por meio da transgressão que o homem experimenta o pecado, o gosto do fruto proibido. Todavia, pela perspectiva do filósofo e escritor George Bataille, como a sociedade moderna repreende os impulsos mais instintivos e primitivos do sujeito, a transgressão seria a tentativa de recuperar uma experiência de vida mais autêntica e intensa, sem necessariamente significar uma ação destrutiva, pois, na verdade, o objetivo principal visa a alcançar o denominado “excesso” que representa a ultrapassagem do que é moralmente convencionado, assim como os limites da razão. Como o desejo humano é excesso, o erotismo, inevitavelmente, também é transgressor: “existe na natureza e subsiste no homem um movimento que sempre excede os limites, e nunca pode ser reduzido senão parcialmente” (Bataille, 1987, p. 27), o que desassocia o caráter negativo do termo.

Bataille encerra a introdução dos seus capítulos, apresentando uma comparação entre as sensações causadas pelo erotismo com os prazeres que a poesia nos causa.

A poesia conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade: a poesia é *l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil* (BATAILLE, 1987, p. 18).

Interessa a Bataille um valor da poesia que ultrapassa a concepção do termo enquanto gênero, pois, para ele, a poesia será como uma representação da dimensão do instante na linguagem (a dimensão da morte), como uma sucessão infinita de vida e morte de si mesma. Para o autor, a poesia consiste em um movimento humano que transgride a ordem do discurso ou que estabelece, na ordem, a desordem. Interessa a Bataille demonstrar como o caráter limitador da linguagem revela a poesia com seu potencial ilimitado. Para o filósofo francês, a poesia emerge da limitação do homem mortal, efetivando seu desejo infinito de ir além.

Essa busca da dimensão erótica da poesia também se lê nos versos de Damião Cordeiro, conforme vemos no poema “Coração-Cordoalha”, retirado do livro *Lábios de Porco* (2021):

Coração-Cordoalha

Incide a poesia
neste coração-cordoalha
estendido e esticado
em solidão.

Incide a poesia;
nela, estendo um psiu de cotovia,
que de medo não pia
o meu sagrado amor.

Incide a poesia;
nela, estendo minha mão ilhota
e a minha língua ainda sedenta
pelo tátil da cálida carne macia.

Incide a poesia;
nela, estendo os meus beijos molhados
e os meus enxovalhados e as minhas fantasias ...

Sobre abissal abismo
incide a poesia
coração-cordoalha,
dependurada de lirismo
e de longa espera.
Jamais irei jogar a toalha
desse sofismo que prospera
(CORDEIRO, 2021, p. 55-56).

O título do poema é uma combinação de duas matérias divergentes: o coração, músculo do corpo humano, ligado simbolicamente aos afetos, e a cordoalha, material de apoio, quase sempre de aço, utilizado em redes aéreas para a fixação dos cabos de

telecomunicações e de alguns outros equipamentos. Notamos que, da matéria ao significado, os dois signos são contrastivos, pois o coração evoca o sentimentalismo e o aço representa a rigidez. No entanto, sonoramente, são signos que combinam: começam pela desinência “cor”, mas levam o leitor para sentidos opostos.

Por meio desta construção poética, o eu-lírico expõe uma confusão de sentimentos e pensamentos que, às vezes, fogem as regras da lógica, amparados pela poesia. Quando ele introduz cada estrofe com o verso “Incide a Poesia” (CORDEIRO, 2021, p. 55-56), é como se ele dissesse que a poesia está presente, insistentemente, manifestando-se em diversos campos e que, mesmo estando o eu lírico a percorrer por caminhos variados, não pode desistir, pois a poesia está presente incondicionalmente em sua vida. Também lemos nesses versos a sede e o desejo da carne; o erotismo se manifesta na insinuação de um beijo e do prazer sexual, que se volta ambigualmente para a própria poesia: “nela, estendo os meus beijos molhados”. Há termos claramente eróticos – língua, mão, cálida carne – que provocam os sentidos do leitor e conferem à experiência do fazer-poético uma experiência carnal, uma festa dos sentidos, mas também exprime a ideia de que a poesia é uma extensão do corpo e dos anseios mais profundos do sujeito lírico.

Em *O prazer do texto* (1987), Roland Barthes afirma: “o texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu kama-sutra (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura) (BARTHES, 1987, p. 10). Nessa afirmação está explicitada a ideia de que a escrita pode ser vista como um exercício erótico da linguagem. Essa relação está representada na poesia “Coração-cordoalha, de Cordeiro, na “língua sedenta que passa pela “cálida carne macia”, numa imagem que funde o corpo do texto, a escrita, à entrega sexual, ao gozo. O ato desejante não é um ato neutro. Desejar a escrita, na escrita é desejar uma expressão múltipla, com sentidos, pele, ritmo que são ao mesmo tempo gozo da carne e gozo do texto.

Acontece na poética de Cordeiro a mistura de sentidos entre o prazer do corpo-carne com o prazer do corpo do texto, corpo-texto, como instrumento e parte de um todo erótico e identitário. Guimarães Rosa, um dos diálogos mais recorrentes na escrita de Damião Cordeiro, afirma algo parecido, numa entrevista:

A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente, mas a quem até hoje foi negada a benção eclesiástica e científica. Entretanto, como sou sertanejo, a falta de tais formalidades não me preocupa. Minha amante é mais importante para mim (ROSA apud LORENZ, 1983, p. 83).

Rosa tem a língua como sua amante, juntos procriam filhos, resultados de um casal apaixonado, e esses filhos são textuais. Equiparamos a uma via de mão dupla, o escritor está para a língua assim como a língua está para o escritor. Esse caso de amor se confirma na fala de Jean Luc Nancy: “O poema é o gozo da língua e a língua do gozo” (2001, p. 54).

Nos poemas de Cordeiro também podemos destacar versos que se confundem ou que ultrapassam do erótico ao obsceno. Vejam o poema “Incesto”, extraído do livro *Lábios de Porco*:

Incesto

João Antônio,
de assoalho pélvico escorregadio,
vadio, caiu de bumbum macio
sobre um dos membros da família.
(CORDEIRO, 2021, p.67)

O título prenuncia o ato sexual incestuoso entre os membros da família, que segundo o dicionário Aurélio³, é a relação sexual entre parentes, entre pais e filhos, entre irmãos biológicos ou adotivos, geralmente condenada pelas leis morais, pela religião e pela sociedade.

Nos dois primeiros versos, inferimos que João Antônio possui uma sexualidade indefinida, como indica o verso “de assoalho pélvico escorregadio”, em que o pélvico se refere aos órgãos do sistema reprodutor e escorregadio sugere um deslizar, um incerto, uma possível homossexualidade de João Antônio. O verso seguinte o acusa de vadio, malandro, mas a conotação da palavra aponta para o gozo, reiterada pela descrição do “bumbum macio”, que sugere ao mesmo tempo uma infantilização e uma afeminação. Os versos fazem referência à iniciação sexual de João Antônio, identificando não somente uma prática comum na sociedade brasileira, mas alguns elementos sugestivos como a assonância contida nos vocábulos: escorregadio/ vadio, caiu/ macio, sugerindo uma percepção sonora e tátil no poema, bem próxima do ato sexual.

Há várias formas de ler o erótico, posto que as fronteiras entre o erótico, o obsceno e o pornográfico estejam sempre filtradas pela experiência do sujeito, que podem vir alteradas pela cultura em que este se insere, pela religiosidade, pela época histórica e até pelo suporte

³ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/aurelio->

em que determinada cena é representada. Sobre o obsceno, o *Dicionário Aurélio* aponta que é aquilo que se “opõe ao pudor; que vai contra o pudor; grosseiro ou vulgar”. O dicionário aponta também para os sentidos de “falta de moral” e “devasso”. Mas certamente tais sentidos foram se modificando, ao longo do tempo, e dependendo da perspectiva de quem lê ou julga. (Disponível em dicionário online de Português)⁴.

Uma das possíveis etimologias da palavra "obsceno" vem do latim *obscenus* que, inicialmente, significou mau agouro, mau presságio, funesto ou sinistro, tendo um parentesco com a palavra obscuro. Nesse sentido, o obsceno sugere o escondido, o secreto ou algo que se impõe à cena para obstruir, fazendo violência à visão. Curiosamente, o termo desliza e serve para discriminar pessoas impudicas ou desonestas, que devem esconder seus hábitos sexuais, e é também usado para referir-se aos órgãos genitais masculinos. Como sua etimologia carece de esclarecimentos, obsceno pode derivar, também, do latim *ob-caenum*, que remete a algo sujo, lodoso, indecente e imundo.

Para falar sobre a imagem obscena como efeito da nossa época, consideramos bom exemplo a pornografia que é veiculada na internet. Não sabemos até que ponto ela pode ser considerada obscena. Essa percepção pode variar de pessoa a pessoa. Essa distância afetiva da cena é independentemente do quão aberrante ela possa ser, pois a pornografia na internet se encarrega de trazer as fantasias mais impossíveis, a fim de atingir todos os gostos e todo o público.

A obscenidade é, cotidianamente, ligada à violência e à pornografia, mas circunscrevê-la direta e unicamente à pornografia e à violência limita o campo do obsceno. A pornografia tal como temos acesso no século XXI tem uma divulgação maciça e já pertence à ordem dos produtos a serem consumidos. É o "coito exibido, tornado espetáculo" (Miller, 2016, p. 3) não mais interditado (como foi na época em que Freud inventou a psicanálise), mas incitado, provocado. Com o auxílio dos recursos técnicos hoje disponíveis, a pornografia é uma mercadoria a mais, feita para obturar a falta constituinte do sujeito. Segundo Berenger "Este espetáculo massivo da relação sexual é o testemunho mesmo do desamparo, do exílio cada vez mais decisivo entre o sujeito e uma satisfação que conte com o Outro na hora de sua consumação" (Berenger et al., 2015, p. 3).

Ao interrogarmos a questão das imagens obscenas, estamos diante do que pode ser revelado como uma nova ordem sexual. Em percurso pela literatura, segundo Bataille, há uma questão que aparece desde a primeira publicação de *História do olho*, em 1928: a relação do

⁴ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/aurelio-2/>

obsceno com a linguagem (a estrutura) e com as imagens (Bataille, 2003). Trata-se de um curto romance, ou uma novela rápida, onde a violência e o erótico são colocados com realismo de descrições em cenas curtas, rápidas. O texto, carregado de imagens e de paixões subterrâneas, provoca o leitor de forma clandestina, ao comunicar a subjetividade erótica dos personagens que contagia quem o lê.

O Marquês de Sade é a bússola para localizar o obsceno entre os outros autores de literatura erótica. Sua obscenidade radicava no princípio máximo de "tudo dizer", princípio que acompanhava seu século. Para Sade, a liberdade da linguagem está intrinsecamente ligada à liberdade do pensamento. De fato, a humanidade do século XIX leu Sade, que ainda continua a ser lido como uma referência em seu campo. E podemos ver o feito sadiano: uma obra interdita de 1800 a 1947, mas que ainda é lida clandestinamente, porque o erótico, o obsceno sempre atrai e desperta a curiosidade do leitor.

No Brasil, no século XVIII, o poeta Gregório de Matos Guerra, também chamado “o boca do inferno”, fazia versos escandalosos, tráfegando na seara do erótico e do obsceno, com o fim de revelar a hipocrisia da sociedade brasileira da época.

Onde residiriam as fronteiras entre o que é erótico e obsceno? O senso comum aponta diferenças entre os termos pornográfico, obsceno e, por conseguinte, o erótico, entretanto, quando se procuram tais diferenças, entra-se em um campo subjetivo, cujos limites dependem muito do observador e/ou do seu contexto cultural e do objetivo em que se busca tais diferenciações. Sobre o erotismo, frequentemente encontramos pesquisas a respeito, mas, poucos se dedicam ao estudo da pornografia e de obscenidade, e suas relações com a arte. Como afirma Lucia Castello Branco, no livro *O que é erotismo*, que integra a Coleção Primeiros Passos (2004): “talvez com medo de recair em discriminações moralistas, muitos dos estudiosos do erotismo preferem não o distinguir da pornografia” (BRANCO, 2004, p. 20).

A etimologia nos oferece alguns caminhos de interpretação. O termo erotismo deriva do adjetivo erótico, do grego erotikós, associado a Eros, deus do amor dos gregos e do desejo sexual, em sentido mais amplo. Assim, o erotismo, de forma geral, relaciona-se ao amor sexual. Segundo Lúcia Castello Branco (2004), definir o erotismo, de acordo com as leis da lógica e da razão, seria andar em direção contrária ao impulso erótico, que percorre a trajetória do silêncio.

De acordo com Moraes e Lapeiz (1985) a palavra pornografia provém do vocábulo grego porni (prostituta) e graphein (escrever), que se traduz literalmente como “escrito sobre prostitutas”, aludindo originalmente à descrição do cotidiano das prostitutas. No entanto, ao

termo foram atribuídos outros sentidos, inclusive o que lhe atribui a legislação brasileira (*Constituição Federal* art. 153, parágrafo 8º e Decreto nº 1077 de 26 de janeiro de 1970), que assim a considera: “Toda e qualquer publicação ou exteriorização (figuras, fotografias, objetos, filmes, espetáculos, literatura, obra de arte) contrária à moral e aos bons costumes e que explore a sexualidade é considerada pornográfica.”. É certo que a legislação vigente, que proíbe toda e qualquer forma de pornografia, está intimamente ligada a uma ideologia moralista, contrária a exposição da sexualidade e da nudez humana. São muitos os argumentos capazes de fomentar uma discussão na qual a pornografia seja posta como algo repugnante, gerador de discussões de ordem moral. Sem pretender nos aprofundar nas questões legais, entendemos que o que poderia distinguir o erótico e o pornográfico seria aquilo que se localizasse nas fronteiras das esferas públicas e privadas. Mas também essa fronteira está permeada de subjetividade e relatividade, dependendo de quando, onde e como isso fosse considerado.

Abreu (1996), influenciado por Bataille, relaciona erotismo e pornografia à transgressão, conforme lemos no excerto a seguir:

A pornografia e o erotismo transitam sempre em terreno marcado pelas contradições, um território não determinado, uma fronteira em situações opostas, a tensão entre polaridades. Ao se instalarem, o fazem sempre como uma transgressão das interdições que também são, por sua vez, parte de um conjunto de contradições. Essa impossibilidade de traçar limites precisos entre o erótico e o pornográfico é, a meu ver, sinal de sensatez e um bom ponto de partida, tendo em vista as contradições, o jogo semântico que cerca o uso social dessas palavras, a forma dialética como a história tem tratado do assunto (ABREU, pág.11, 1996).

Na opinião de Octavio Paz (1999), um mesmo ato pode ser erótico ou sexual, realizado por um homem ou um animal. Para ele, a sexualidade é de natureza geral, enquanto que o erotismo é singular. O erotismo é desejo sexual e algo mais, sendo, portanto, esse algo mais o elemento constituinte de sua própria essência. Conforme Paz, a dupla face do erotismo reside no fato de que, no ato erótico, a sociedade humana serve-se da natureza, enquanto que, no ato sexual, a natureza é que se serve da espécie humana.

O conceito de obsceno, como explica Havellock Ellis (apud Montgomery Hyde, 1973), deriva da corruptela do vocábulo *scena*, e seu significado literal é “fora de cena”, ou seja, aquilo que fica escondido. Tal conceito vai ao encontro das reflexões apresentadas neste capítulo, pois o que está fora de cena pode ser aquilo que não deva ser tratado na esfera pública, mas que existe no mundo particular, individual, privado, pois as fronteiras do prazer,

do desejo e da excitação sexual não são fáceis de serem delimitadas, se é que existem. A própria linguagem poética é uma linguagem fora da cena, pois ela não se adequa às imposições gramaticais, ela não se conforma às regras vigentes, sua força expressiva reside na sua desobediência.

Afonso Medeiros, no artigo “O imaginário do corpo: entre o erótico e o obsceno: fronteiras líquidas da pornografia”, publicado em 2008, discute as questões entre o erótico e obsceno, na cultura visual. Os assuntos debatidos por Medeiros encontram respaldo nas ideias defendidas por Bataille.

O artigo de Afonso Medeiros, supracitado, explora como a arte contribuiu para a configuração de um imaginário sobre o corpo e seus desejos:

O corpo está na ordem do dia. Na verdade, ele sempre esteve na ordem não só dos dias, mas também dos séculos e dos milênios – ele é, sem sombra de dúvida, o objeto mais representado na história da imagem. Sempre privilegiado, desde as pinturas parietais até a internet, uma extensa iconografia do corpo oscila entre o erótico e o obsceno, entre a dissimulação e o explícito. Ora como representação de todos os males (pecado ou patologia), ora como expressão do intrinsecamente humano, o corpo e seus desejos têm permanecido no centro da cena para artistas, cientistas, filósofos e místicos de todas as tendências (MEDEIROS, 2008, p.27-28).

Com a citação, Medeiros lembra-nos de que o corpo está e sempre esteve presente, desde a criação, no livro de Gêneses, da *Bíblia*. O corpo é matéria do desejo e, neste trabalho, ele nos apresenta esse corpo que inspira as artes, como objeto representado na história das imagens, “Tentarei, na medida do possível, indagar as imagens que expõem o corpo para tentar perceber os motivos e os desdobramentos dessa onipresença.” (MEDEIROS, 2008, p.28).

O erótico e o obsceno, para Medeiros, estariam circunscritos às fronteiras, também questionáveis, do que poderia ser considerado “mau gosto” ou “bom gosto”:

Em termos etimológicos, o erótico e o obsceno estão claramente definidos: erótico deriva de Eros (do latim *eroticus*, derivação do grego *erotikós*) e significa o que é “relativo ao amor, sensual, lascivo”, enquanto que obsceno (do latim *obscenus*) significa o “que fere o pudor, impuro, desonesto”. Há aí uma sutil diferença: o erótico envolvido com o amor e a sensualidade e o obsceno que, extrapolando as fronteiras do erótico, afronta os valores/pudores vigentes e conjuga a sexualidade com a impureza e a desonestidade. Ademais, entre o erótico e o obsceno existe uma lei não escrita (também no campo da arte) que estabelece aquele como “bom gosto”

e este como “mau gosto” – mais uma questão de valores que não deve ser negligenciada (MEDEIROS, 2008, p.29).

Assim, constatamos que o erótico está diretamente ligado às manifestações amorosas do ser humano, enquanto que o obsceno, ultrapassa o que é permitido nestas manifestações, é algo que se encontra fora da cena.

Após essa definição dada por Medeiros, façamos um paralelo aos polos aqui já apresentados, recorrendo mais uma vez a Bataille (1987). O erótico e obsceno na concepção de Medeiros, nos remetem ao interdito e à transgressão mencionados por Bataille. Recordemos que o interdito é aquilo que nos contém, são regras, as normas estabelecidas pela sociedade e pela nossa consciência, já a transgressão é o que extrapola, o que foge ao controle, aliada também à ideia de pecado. Segundo a definição dada por Medeiros, o erótico faz parte da nossa natureza, está presente na sensualidade dos nossos corpos, já o obsceno é considerado sujo, desonesto, impuro. Constatamos que assim como a transgressão suspende o interdito, o obsceno extrapola as fronteiras do erótico.

Medeiros (2008) sublinha a importância do olhar no processo de desejo. “O olho deseja, subjuga, quer possuir, objetificar, consumir e, nesse aspecto, o olho é o mais sexual dos órgãos humanos, (...)” (MEDEIROS, 2008, p.29-30). Segundo ele, o olho é quem provoca a mais rápida resposta libidinosa, é através do olhar que surgem os sentidos do erótico, do obsceno e do pornográfico. Quando ele coloca essa função do olhar, o poder do olhar em captar na imagem essa libido, evocamos o que Roland Barthes (2006), pontuou sobre o “Prazer do texto” – que, assim como o leitor é essencial para explorar o prazer que o texto traduz, para Medeiros, o olho é essencial para extrair o prazer da imagem. São artes se cruzando nesse campo do erotismo.

Segundo Medeiros, o desejo e a sexualidade não são algo externo ou engessado; estão presentes em nossas vidas, fazem parte da natureza humana, são as construções sociais que são repassadas por meio da sociedade (família, escola, religião, estado, política, arte, ciência), que limitam o erótico e o obsceno. Medeiros, em seu artigo, faz referência a um trecho bíblico do livro Cântico dos Cânticos, de Salomão, “Queremos contigo exultar de gozo e alegria, / celebrando tuas carícias, superiores ao vinho. / com razão as jovens de ti se enamoram” (MEDEIROS 2008, p. 36) apresentando-nos que nos textos canônicos adotados pelo catolicismo também há muito erotismo, como sugere outro versículo que o livro bíblico traz: “Beije-me ele com os beijos da sua boca; porque melhor é o teu amor do que o vinho”. (CÂNTICO DOS CÂNTICOS CAPÍTULO 1 – VERSÍCULO 2, BÍBLIA SAGRADA).

Cântico dos Cânticos é um livro que traz as marcas do erotismo, que relata os amores experimentados por um casal; trata-se de uma coleção de poemas de amor, muitos deles em formas de canções, nas quais a amada declara o seu amor pelo seu amado e o amado também se declara para ela, por meio de imagens poéticas e sensuais.

Damião Cordeiro, nos versos retirados do livro “Lábios de Porco”, apresenta-nos um diálogo com as Sagradas Escrituras:

De talhos tão pequenos...

O oleiro Théo de Barros
pegou da argila,
e pegou da água
da transpiração,
e amar suou nos silêncios.
Esse oleiro amalgamou
os dois elementos vitais
à criação do barro.
Ele deu talhos no barro;
deu formas ao barro.
O oleiro Théo soprou
as narinas desse barro
modelado com a leveza da fantasia.
O barro theolino se fez verba poética
e habita entre nós, desatados:
love love love!

(CORDEIRO, 2021, p.84)

No poema, o eu lírico nos traz à memória o texto da criação, do livro de Gêneses, capítulo 2, versículo 7, nas Sagradas Escrituras: “E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente.” No poema, o artesão criador não é Deus e sim Théo de Barros.⁵ Oleiro é o artesão responsável por fabricar e comercializar objetos feitos de cerâmica, e essa imagem é recorrente na Bíblia cristã. Em Jeremias, capítulo 18, versículos de 1 a 6, a imagem surge, em forma de parábola:

Esta é a palavra que veio do Senhor a Jeremias: ‘Vá à casa do oleiro, e ali você ouvirá a minha mensagem’. Então fui à casa do oleiro, e o vi trabalhando com a roda. Mas o vaso de barro que ele estava formando estragou-se em suas mãos; e ele o refez, moldando outro vaso de acordo com a sua vontade. Então o Senhor dirigiu-me a palavra: ‘Ó comunidade de Israel, será que não posso eu agir com vocês como fez o

⁵ É possível que Cordeiro esteja aludindo ao compositor, violonista, cantor e arranjador brasileiro, Teófilo Augusto de Barros Neto, provavelmente tornou-se o oleiro neste poema devido ao seu sobrenome “Barros”.

oleiro?’, pergunta o Senhor. ‘Como barro nas mãos do oleiro, assim são vocês nas minhas mãos, ó comunidade de Israel’” (Jeremias 18:1-6)

Nesta parábola, de acordo com a interpretação dos cristãos, o oleiro seria a figura do próprio Deus, dotado de misericórdia e paciência e responsável por, aos poucos, moldar as imperfeições das pessoas. No contexto da poesia de Cordeiro, o oleiro Théo de Barros manipula o barro artisticamente, na criação de um artefato. O verso “amar suou nos silêncios” evoca o instante sublime da criação: o verso tem força melódica e, expressivamente, aproxima o leitor do verbo “amassou”. Sem tirar o caráter de labor e suor, há um trabalho que transcende e busca o intangível: o barro “amar suado” é verbo poético, intensificando o sentido de labor, da proximidade corpo e objeto no instante da criação. O sentido de transgressão é tão forte que o barro passa a ser substantivo e o sujeito-autor se torna adjetivo, como nos sugere a expressão “barro theolino”.

Esse poema também evoca a forma erótica da criação, na forma como o oleiro vai moldando sua criação e construindo uma imagem sensual na mente do leitor, por meio de sugestões sensoriais como o tocar, o amassar, o moldar, os talhos.

Retomamos o artigo de Medeiros que, ao desenvolver sua análise visual sobre o erótico, o obsceno e o pornográfico, afirma que as imagens religiosas também são signos do erótico. O ensaísta toma como exemplo a imagem de São Sebastião, um mártir dos primeiros séculos da igreja cristã que, segundo as tradições religiosas, era forte, de boa saúde física e mental e que entrou para o serviço do império ainda muito jovem, como soldado. Tornou-se um cristão, secretamente, pois o imperador cultuava outros deuses. São Sebastião foi duramente martirizado, preso em uma árvore e golpeado com várias flechadas.

A seguir, um trecho das observações de Medeiros:

Pode parecer exagero afirmar que as imagens religiosas sejam signos do erótico, mas, para ficarmos em apenas um exemplo, basta lembrarmos que Yukio Mishima (Hiraoka Kimitake, (1925-1970) revela em *Kamen no Kaku* (“confissões de uma máscara”, 1948) como conseguiu sua primeira ejaculação contemplando uma reprodução do São Sebastião (ca. 1615) de Guido Reni (1575-1642). Nelas (há duas versões da cena), Sebastião é caracterizado como um adolescente que, amarrado a uma árvore, exala sensualidade por todos os poros, particularmente através da visão parcial da região pubiana, estrategicamente encoberta por um pedaço de pano – é, praticamente, uma cena de striptease. Mishima amava nessa pintura a expressão da juventude, da inocência e da beleza sem nenhum sinal visível de dor ou sofrimento, mesmo se tratando da representação de um martírio (MEDEIROS, 2008, p.36-37).

O quadro de Guido Reni, retratando São Sebastião supliciado, parece confirmar essas impressões. Destacamos a representação de um belo jovem, semidespido, músculos evidentes, traços bem delineados. O corpo, preso à árvore e crivado de flechas, não transmite ideia de dor, mas de beleza, languidez e sensualidade, conforme podemos observar a seguir:



RENI, Guido. *São Sebastião*, c.1615 / (Saint Sebastian, 1615)⁶

⁶ Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticada>

Segundo Medeiros, Mishina, quando já era um escritor consagrado, aos trinta e tantos anos, se achava muito magro, franzino, achava que o seu corpo não estava a altura da beleza de sua obra, para atingir tal nível de beleza ele começou a fazer musculação e esculpiu seu próprio corpo, “encarou-o como obra de arte, de modo a prepará-lo para o seppuku (suicídio ritual dos samurais) que, segundo ele, deveria ser uma morte sem agonia, sem nenhum indício de feiura, no auge da beleza física” (MEDEIROS, 2008, p. 37).

O escritor afirma ainda que, indiretamente, a Igreja expressava sensualidade em seu discurso visual, ainda que o artista não fizesse culto ao catolicismo. A iconografia cristã com sua sensualidade, seja implícita ou explícita, expõe os corpos para dar visibilidade à beleza do que não pode ser visto. É como se igreja conquistasse os fiéis por meio da beleza sensual explícita, para levá-los à percepção das belezas eternas.

Medeiros faz uma análise dos textos bíblicos, segundo a *Bíblia Sagrada*, no livro de Gêneses (texto da criação do mundo). O fato de Deus nos ter criado à sua imagem e semelhança, se Ele é apenas espírito, porque recorre à imagem do corpo?

Ora, se o corpo é matéria, circunstância e aparência e se o espírito, ao contrário, é essência, imobilidade e eternidade, por que essa mesma tradição mitológica defende a ressurreição da carne? Por que o corpo tem que ser reconstituído para a felicidade eterna no paraíso ou a danação eterna nos infernos? A visão de Dante Alighieri (1265-1321) na Divina Comédia (1307-21) – o corpo torturado nos infernos e pleno de gozos no paraíso – não por acaso é uma das matrizes da modernidade! Por que esse corpo, esse ente sensível, essa matéria propiciadora de todos os prazeres devem ressurgir das próprias cinzas para o juízo final? Uma possível resposta é que o mito bíblico, tal como o mito da fênix, precisa do corpo para renascer e eternizar-se. Só o corpo permite o reconhecimento da diferença e, portanto, o corpo é a própria identidade do indivíduo! É o corpo que nos diferencia, nos torna capazes de perceber o Eu e as interações com o Outro e que, como na citação anterior de Jeudy, ora é percebido como sujeito e ora é percebido como objeto. Se essa é a lógica intrínseca do mito, por que insistir na negação do corpo e de seus desejos? Nas entrelinhas da narrativa mitológica pode-se perceber que o corpo é a revelação, é a consciência, é a ciência do ser, do discernimento sobre a própria identidade (MEDEIROS, 2008, p. 41)

Medeiros, ao enfatizar o corpo como identidade e necessidade, reafirma sua importância, até mesmo nos domínios de uma religiosidade que quer negá-lo. Justifica que os artistas nada mais fizeram em suas artes do que expressar visualmente a lógica do mito: “Consciente ou inconscientemente, se tornaram teólogos do corpo, construíram verdadeiros manifestos visuais sobre aquilo (o espírito) que, por princípio, deveria ser invisível e incorpóreo.” (MEDEIROS, 2008, p. 41). O escritor afirma que o corpo humano, na visão da

igreja, instalou-se com um paradoxo, ora maldito e condenado, ora exaltado e cultuado, e que, apesar de os corpos de santos e divindades se apresentarem por meio de uma sensualidade, eles jamais chegaram às margens do obsceno. Ele estabelece um paralelo entre o erótico e obsceno, tomando como referência a tela *Os quatro continentes*, de Peter Paul Rubens (1577-1640), reproduzida a seguir:



RUBENS, Pieter Paul. *Os Quatro Rios do Paraíso (Os Quatro Continentes)*
- Museu de História de Arte, Viena⁷

Esta é uma obra alegórica do pintor barroco Peter Paul Rubens, que, através da sua arte, representa os quatro continentes: Europa, África, Ásia e as Américas e suas riquezas culturais expressas através dos detalhes que compõem a tela. O quadro traduz o resultado de uma obra fantasiosa e bem planejada, que transmite um tom de intimidade, retratando amantes que emanam libidinagem e atração física.

Conforme afirma Medeiros, há visível erotismo na cena retratada:

Os quatro continentes (ca. 1615) de Peter Paul Rubens (1577-1640) nos mostra quatro musculosos senhores em uma cena de indisfarçável intimidade com quatro belas senhoras, todos *seminus*. Em meio a signos que

⁷ Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas>

presumidamente remetem à natureza e à cultura dos quatro continentes, percebemos os oito personagens absolutamente serenos, como se estivessem em meio a uma conversa amena entre velhos conhecidos, com seus corpos entrelaçados em duplas. Além da nudez atlética dos corpos, percebe-se a intimidade dos casais: um abraço vigoroso e protetor, a proximidade de bocas, o descanso no colo da amada, o apoiar-se no ombro forte do parceiro (MEDEIROS, 2008, p. 42-43).

Embasado na ideia de Henri-Pierre Jedy (2002), o articulista admite que a pintura, ao mesmo tempo que promove a dessacralização do corpo, também promove dessexualização desse mesmo corpo, já que a obra de arte está para ser admirada e não tocada, apalpada. Embora sejam matérias tácteis, somos proibidos de tocá-las, assim sendo, as pinturas e esculturas são matérias exclusivas para olhar, para excitação visual. O autor faz menção a esse prazer e excitação visual causada pelas pinturas, ao que acontece hoje por meio da internet, ambiente em que expomos os nossos corpos através da imagem. Ainda que o sexo virtual se concretize “os corpos envolvidos estão interditados ao toque, aos odores, à transpiração, à confluência de líquidos e à contaminação.” (MEDEIROS, 2008, p. 44-45).

Na sua análise, Medeiros observa que algumas gravuras eróticas foram inspiradas nos sonetos de Pietro Aretino (1492-1556), com a intenção de traduzir visualmente sua poética obscena de Aretino. Abaixo, um dos poemas constantes nos *Sonetos Luxuriosos*, de Pietro Aretino:

Marte, meu basbaquíssimo poltrão,
Por sob uma mulher não se pespega
Assim e Vênus se fode à cega,
Com fúria tal, tão pouca discrição.

Não sou Marte, sou Hércules Rangão
E vos fodo, que sois Angíola a Grega.
Viola eu tivesse aqui, nesta resfrega,
Vos foderia ao som de uma canção.

Vós, senhora, que sois doce consorte,
Me faríeis na cona o pau contente
Bailar, mexendo o cu bem forte.

Senhor, com vós fazendo calda ardente,
Eu temo não me dê amor a morte
Com vossas armas, que cego é, desmente.

Cupido é meu servente.
Como filho, minha arma ele a vigia
Para ofertá-la à deusa da mandria

(Aretino in MEDEIROS, 2008, p. 46).

Conforme lemos, há termos explícitos no soneto, que evocam o sexo, o gozo, além do uso de palavras consideradas de baixo calão. Considerados eróticos ou pornográficos, o texto, a tela, a gravura provocam o olhar do leitor, levando-o às sensações físicas, a um gozo estético que é também um gozo carnal.

Em seu artigo, Medeiros apresenta gravuras e fotografias de cunho pornográfico, fazendo referência às tradições da exposição do corpo nas gravuras japonesas, marcadas pelas mãos de muitos gravuristas e ilustradores, como Suzuki Harunobu (1725-1770), Kikurensa Kyosen (?-1777), Torii Kiyonaga, Kitagawa Utamaro, Katsushika Hokusai (1760-1849) e Utagawa Kunisada (1786-1864), cujas obras refletem uma iconografia de matizes eróticos/pornográficos em cenas de sexo explícito, de adultérios, de estupros, em duplas, trios ou orgias, tanto homo quanto heterossexuais (MEDEIROS, 2008, p. 48-49).

Segundo o escritor, estas manifestações erótico/obscenas das gravuras japonesas ainda ecoam em plena contemporaneidade. Ele se refere às séries de fotografias: Tokyo Lucky Hole, *A World of Girl*, Tokyo Comedy, de Araki Nobuyoshi ou *O Império dos Sentidos* (1976), filme de Nagisa Oshima. Além da menção dada às gravuras japonesa, ele também faz referência as gravuras eróticas: heroínas de HQ e as pin-up, são quadrinhos para adultos, dando visibilidade as mulheres voluptuosas.

No artigo, Medeiros perpassa por várias fases das representações iconográficas do corpo, do nu, do erótico. Destacamos, entre as muitas elencadas pelo estudioso, a pintura *A Origem do Mundo* (1866), do artista realista Gustave Courbet (1819-1877). Feita sob encomenda de um colecionador, a tela apresenta uma retração do corpo feminino, desnudo, com foco na genitália:



L'Origine du monde, de Gustave Courbet, Musée d'Orsay, Paris ⁸

⁸Disponível em: <https://www.francebleu.fr/infos/culture-loisirs>

Medeiros observa que a pintura, *A Origem do Mundo*, é a revelação do corpo feminino em sua inteira nudez. É parte do corpo feminino, exposto para o gozo público. Sem outros signos que identifiquem a modelo, Coubert parece nos dizer que não importa se o sexo é de vênus, ou de eva, ou de senhora, ou de prostituta. O que importa é que a vagina é a propiciadora das coisas do mundo, das forças poderosas que constituem a vida: o desejo, a libido, Eros e Tânatos. Não é de se estranhar, pois, que ainda hoje a tela nos fascine “com sua crueza obscena assustadoramente poética” (MEDEIROS, 2008, p. 52).

Conforme Medeiros expõe, recentes publicações sobre o corpo e a sua representação, são rotuladas como erótica e nunca como obscena e pornográfica, já que segundo as suas análises, só deixa de ser erótica a partir do momento que exprime um ato sexual.

Apesar da censura direta ou indireta, o erótico e o obsceno têm sido constantemente transformados em mercadoria pela indústria cultural. Importa-nos concluir, acerca das contribuições de Medeiros sobre o erótico e o obsceno, que nos auxiliam a refletir sobre a questão:

Vimos que as diferenças entre o erótico e o obsceno se exprimiram em suportes, técnicas e poéticas distintas. Se a representação do corpo erótico apelou para a transcendência, para a projeção da experiência, para a metafísica e para uma estética da atemporalidade, a representação do corpo obsceno insinua sua preferência pela imanência, pela vivência que se esgota nela mesma, pela física e por uma estética da temporalidade. Evidentemente, haverá quem identifique nessa categorização alguns princípios da modernidade na representação do erótico e da pós-modernidade na representação do obsceno. Entretanto, o obsceno (enquanto física) já está entranhado no erótico moderno e os resquícios deste (enquanto metafísica) ainda se verificam em plena contemporaneidade. Por isso, talvez seja mais pertinente não falarmos em “fronteiras” entre o erótico e o obsceno, mas em margens líquidas, sujeitas a enchentes e vazantes (MEDEIROS, 2008, p. 62-63).

Embora estejamos tentando diferir o erótico do obsceno, não há muita distância entre ambos. Essas são fronteiras fluidas, que, em alguns momentos, e sob certas condições culturais e ou históricas, encontrarão e poderão estar diretamente interligados por meio da arte, do corpo, do desejo e da exaltação da imagem. A leitura do texto de Medeiros sobre o erótico e o obsceno nas imagens são pertinentes ao presente estudo, pois acreditamos que a literatura erótica também desperta no leitor imagens do corpo e sugerem o gozo, levando o leitor a experiências que circulam pelo viés da estética e pela sensação corpórea, carnal.

Quando se tenta discutir sobre algo que está diretamente ligado à sexualidade humana é impossível não esbarrar nos preconceitos culturais, morais e religiosos. Hoje em dia ainda é

muito comum o uso dos termos pornográfico ou erótico para distinguir um tipo de literatura da outra, mas os parâmetros usados para esta distinção são subjetivos. O que define uma literatura pornográfica e uma erótica? Estas indagações talvez nunca sejam respondidas, embora sejam questões de estudos de vários pesquisadores, principalmente no campo das ciências humanas.

A separação entre erotismo e pornografia parece ser um entrave na compreensão da sexualidade na arte. Para o senso comum, o pornográfico é o que ‘mostra tudo’, enquanto o erótico é o ‘velado’. Contudo, para o estudioso do erotismo literário, essa distinção é falsa e moralista. A rigor, livros como os do Marquês de Sade, de Georges Bataille, de Glauco Mattoso estão há anos, sendo contestados ou admirados, mas continuam atraindo o leitor e sendo lidos.

Podemos inferir que o sexo faz parte da biologia humana e que é regido por códigos morais que variam de sociedade para sociedade, bem como de tempos em tempos. Sabemos que a história do sexo e da sexualidade humana está ligada à evolução de sua espécie e que o homem de Neandhertal adquiriu o hábito de se cobrir para se proteger do frio, do sol e de ataques de animais e de outros homens. Escavações mostram que o sexo na pré-história tinha um cunho sagrado, pois em vários santuários foram encontradas peças relacionadas a órgãos sexuais e representações de relações sexuais, especialmente por meio de objetos de formas fálicas de tamanhos desproporcionais. Na decoração de cerâmicas grega e cretense, registros do cotidiano da época identificam pinturas de homens e mulheres no momento de banhos, brincando sem roupas e mantendo relações sexuais.

Dominique Maingueneau, em *O discurso pornográfico* (2010), considera que os textos pornográficos pertencem à paraliteratura, entendida como uma literatura que provoca no leitor um efeito determinado como o de excitá-lo sexualmente. Maingueneau realiza, nesse livro, uma análise sobre a organização dos dispositivos da escrita pornográfica, descrevendo os diferentes níveis do intradiscurso (a organização do texto em si) e a dialética estabelecida entre o meio social e a produção pornográfica. Sua análise tem como referência os próprios livros pornográficos, desde sua origem, com a invenção da tipografia, até os dias de hoje, quando destaca o papel das teorias feministas nos modos de produção desta categoria de escritos.

Para Maingueneau, os personagens das histórias pornográficas são cada vez mais próximos do que são as mulheres e homens comuns. As cenas nas quais os corpos exercem seus prazeres e trocam carícias são agora os banheiros, carros, espaços públicos e assim por

diante, rompendo com as origens dessa classe de discurso, em que o exótico e o fantasioso ocupavam um espaço privilegiado.

Para o estudioso francês, usar o discurso pornográfico é problemático, sobretudo numa sociedade conservadora, que considera seu uso uma atitude marginal. A moral e os bons costumes são suscitados pelo pesquisador, quando evidencia a hipótese de que a pornografia seja radicalmente transgressiva. Para ele, a sociedade detém um controle sobre o que não é e o que é visto, assistido e (re)produzido, conforme lemos:

Ao distinguir de maneira mais ou menos precisa o que pode e o que não pode ser mostrado em sociedade e o que não pode aparecer, os bons costumes circunscrevem, num só movimento, o espaço do pornográfico: o pornográfico dá-se o direito de mostrar tudo, mas esse “tudo” é na realidade tudo aquilo que não deve ser mostrado (MAINGUENEAU, 2010, p. 39-40).

Entretanto, sabemos que a relação do homem com o erótico varia de acordo com a época histórica. Segundo Motomura (2009), na Idade Média, devido à influência da Igreja Católica, tudo que se relacionava ao sexo ficou reprimido, exceto se este se referisse à procriação. Apenas era dada aos senhores feudais uma maior liberdade, podendo esses, além do uso do cinto de castidade nas esposas, ter o direito da primeira relação sexual com as noivas de seu feudo, na noite do seu casamento. Ainda, segundo a autora, foi nessa época que foi difundida a posição sexual, conhecida em nossos dias como “papai-e-mamãe”, que na época era denominada de “missionária”, devido ao fato de que essa posição era a única aceita pela igreja e, portanto, era ensinada pelos missionários que queriam difundir seu uso em sociedades onde predominavam outras práticas. Entretanto, conforme já mencionado, a Bíblia Sagrada apresenta trechos eróticos e, ao longo da história da humanidade, várias obras foram classificadas como eróticas, como *O Amante De Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence, de 1928; *História do Olho*, de Georges Bataille; *Trópico de Câncer*, de Henry Miller, de 1934; *A Casa dos Budas Ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro, publicado em 1999, entre muitas outras.

Eliane Robert Moraes, professora de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (USP), publicou o livro *Antologia da poesia erótica brasileira* (2017), com poemas escritos, nos últimos quatro séculos, por autores como Gregório de Matos, Hilda Hilst, Roberto Piva, Casimiro de Abreu, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Cruz e Souza, entre outros, que nos oferece uma boa amostragem da literatura erótica no Brasil, alternando entre a sensualidade meramente alusiva e a obscenidade mais provocante. Ao serviço de Eros, estes poetas dão voz a um excesso que é, antes de tudo, o da imaginação. Mário de Andrade (1893

– 19545), observara, ainda nos anos 1920, sobre a ausência de um “erotismo literário sistematizado” no país.

Numa perspectiva geral, muito se produziu no que diz respeito a antologias eróticas e/ou pornográficas, porém com poucas indicações metodológicas. Citamos como exemplos, os *Sonetos luxuriosos*, de Pietro Aretino (2011), com tradução, nota biográfica e um breve ensaio crítico realizado por José Paulo Paes e *Teresa Filósofa*, Anônimo do século XIII (2000), com prefácio de Renato Janine Ribeiro. Na produção luso-brasileira, temos antologias como: *Que seja em segredo*, escritos da devassidão nos conventos brasileiros e portugueses dos séculos XVII e XVIII, reunidos por Ana Miranda (2014), em que a pesquisadora explora o contexto de produção dos poemas, com temas que abordam os tormentos do corpo, a contemplação da mulher amada, a solidão, a musa libertina, os abismos do amor, os sonhos e as fantasias eróticas. Alexei Bueno (2004) publica a *Antologia pornográfica, de Gregório de Matos e Glauco Matoso*, na qual o pesquisador reflete sobre relevância dos autores em suas épocas, destacando o apagamento linguístico de termos considerados chulos. Bueno ainda acrescenta, em seu livro, um glossário que explica ao leitor contemporâneo o sentido sexual dos termos utilizados pelos poetas.

Ressaltamos, neste panorama geral, que, embora ainda circundado de mistério, pecaminoso ou proibido, o livro erótico, a arte pornográfica ou obscena revela traços constitutivos da humanidade. Dentro ou fora dos limites impostos pelo tempo, pela sociedade ou pela religiosidade, o prazer, o gozo, o fescenino, o sensual sempre nos levou a um inevitável fascínio.

1.1 Do prazer do corpo ao prazer do texto: a poética do gozo

O espelho de um homem solitário

Certa ocasião, João Antônio
tomou as dores de sua própria
solidão; sensibilizado, endossou
um longo beijo que afinal
seria efetuado por ele mesmo.
Assim, imergido num intenso
saara sufocante, demoradamente,
João Antônio cravou seus lábios
famintos no cristalino que habitava
na penteadeira, e os músculos encarnados
tocaram-se, voluptuosamente, idealizados,
incandescidos pelo seu próprio desejo

(CORDEIRO, 2021, p.72).

Os versos, na epígrafe, provocam o leitor, pois não se referem ao sentimento pelo outro; refere-se ao homem amante de si mesmo. O título do poema apresenta uma dupla interpretação: pode se referir ao espelho, objeto que projeta o reflexo da própria imagem de João Antônio, e, ao mesmo tempo, revela ao leitor que será apresentada a vida, a realidade, de um homem solitário. Damião Cordeiro recorre à figura do João Antônio, personagem recorrente em seus textos, para representar a solidão, a carência, o próprio deserto que o leva a se sentir atraído pela sua imagem e com palavras e expressões sedutoras, “saara sufocante”, “lábios famintos”, “músculos encarnados”, “voluptuosamente”, “desejo” insinua a cena de um beijo. Nesse poema, o desejo pelo próprio corpo insinua a tentativa de o homem encontrar-se, numa fome de si mesmo (“cravou seus lábios famintos”). Nessa leitura, percebemos um imbricado entre o real e o imaginário, confirmando a aceção de Platão de que o desejo é um sinal da indigência, da falta.

O espelho, signo recorrente da literatura, admite uma vasta gama de interpretações, que reiteram ao leitor as vozes que se interpenetram nos versos: a do autor, a do sujeito lírico, a do João Antônio. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier & Gheerbrant (1906), o espelho em cada cultura, região e tempo pode ganhar uma nova significação, pode significar revelação da verdade, revelação da palavra de Deus, revelação da causa dos atos passados, instrumento da iluminação, símbolo da sabedoria e do conhecimento, símbolo da manifestação que reflete a inteligência criativa, reflexo da perfeição cósmica; é imagem invertida da realidade, “Aquilo que está no alto é como aquilo que está no baixo, diz a Tábua de Esmeralda hermética, mas em sentido inverso” (CHEVALIER, 1906, p.394); é utilizado como forma de adivinhação na feitiçaria e, na China, o espelho é emblema da rainha, signo da harmonia, da união conjugal,

O *Dicionário de Símbolos* acrescenta ainda que o espelho:

É também o do Intelecto divino que reflete a manifestação, criando-a como tal a sua imagem. Essa revelação da Identidade e da Diferença no espelho é a origem da queda de Lúcifer. De maneira mais geral, ela é ponto de chegada da mais elevada experiência espiritual. É assim para São Paulo (2, Cor.3,18) e para numerosos pensadores cristãos e mulçumanos. O coração humano, espelho que reflete Deus, está dito, por exemplo, em Angelus Silesius; o espelho do coração reflete, entre os budistas, a natureza de Buda; entre os taoístas, o Céu e a Terra (CHEVALIER, 1906, p.394).

Essa definição traz uma clara analogia ao livro de Gênesis, nas Sagradas Escrituras, no capítulo 1, versículo 27, que diz que Deus, ao criar homem e mulher, ele os cria a sua imagem e semelhança, ou seja, o ser humano é reflexo de Deus e Ele se manifesta através da bondade do coração humano, ou seja o homem é espelho que reflete a imagem do divino.

Chevalier traz mais uma significativa definição para o espelho:

O espelho octogonal – que é sem dúvida signo de **harmonia e de perfeição** no caso de **Amaterrasu** – é, na China, intermediário entre o espelho redondo (celeste) e o espelho quadrado (terrestre). O reflexo do homem não lhe é dado apenas pelo bronze polido ou a água adormecida; testemunha este texto dos Anais dos T'ang utilizado por Segalen: *O homem se utiliza do bronze como espelho. O homem se utiliza do homem como espelho.* No Japão, o Kagami, ou espelho, é um símbolo de **pureza perfeita da alma**, do espírito sem nódoa, da reflexão de si na consciência. Ele é também símbolo da deusa solar (Amaterasu-Omi-Kami). Existe um espelho sagrado em muitos santuários xintoístas, assim como existe um crucifixo nas igrejas. É um dos grandes atributos do trono. No Palácio Imperial, o *espelho sagrado* é conservado em uma edificação especial. (CHEVALIER, 1906 p.395)

Chevalier dá ao espelho o sentido de pureza, de limpidez, de algo sacro, de reflexo da alma. Mas o espelho também evoca as mazelas humanas, traduzidas em sentimentos de vaidade, competição, ciúme, inveja perceptíveis em histórias da literatura universal, desde os contos de fadas até grandes referências literárias como Branca de Neve e os Sete Anões, em Alice no país dos espelhos, de Louis Carroll, o conto O espelho, de Machado de Assis, e o conto homônimo de Guimarães Rosa, entre outros exemplos.

O espelho pode assumir diversos significados simbólicos, mas quase todos estão ligados à busca, podendo ser definidos como instrumentos de autocontemplação e reflexão do universo. Ligados ao mito de Narciso, jovem que vê a si mesmo, podem representar a consciência humana, simbolizando o pensamento em si mesmo. Muitas vezes, o objeto especular tem sentido ambíguo, pois simboliza a verdade que, supostamente, evidencia a mentira, por gerar enganos e imagens deturpadas. Assim sendo, o espelho sempre foi objeto simbólico que auxilia nas construções literárias e na construção de personagens. Em se tratando de construção de imagens, a poesia cumpre seu papel de construir imagens, de dar vida, sons e movimentos às palavras. Conforme lemos no poema “O espelho de um homem solitário”, de Cordeiro, em que aparece o seguinte verso: “João Antônio tomou as dores de sua própria solidão” (CORDEIRO, 2021, p.72). É a imagem de um homem que se vê ou que se busca.

Os poemas de Cordeiro nos levam a compreender que não há palavra isolada, as palavras, somadas umas às outras, implicam a totalidade de um discurso de onde jorram erotismo, paixão, interditos, transgressões. Isso é possível porque a poesia se dá pela construção de imagens, como afirma Octávio Paz, no livro *A outra voz* (1996):

A palavra imagem possui, como todos os vocábulos diversas significações. Por exemplo: vulto, representação, como quando falamos de uma imagem ou escultura do Apolo ou da Virgem. Ou figura real ou irreal que ____ ou produzimos com a imaginação. Neste sentido o vocábulo possui um valor psicológico: as imagens são produtos imaginários. Não são estes seus únicos significados, nem os que aqui nos interessam. Convém advertir, pois que designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz que unidas compõem um poema (Paz, 1996, p. 37)

Ao nos fundamentar nos argumentos de Paz, inferimos que a poesia é a memória feita imagem e esta, convertida em voz, uma voz que surge do íntimo de cada um, uma interpretação particular é dada a cada verso, o que nem sempre é o esperado pelo escritor. No poema “O espelho de um homem solitário”, por exemplo, vimos como a imagem do espelho é desencadeadora do sentido do texto poético, cujo tema circunda a ideia de um autoconhecimento, um encontro do sujeito com ele próprio.

A poesia de Damião Cordeiro parte do referencial do corpo – ele explora partes do corpo, como também os sentidos provocados pelo e no corpo, por meio de imagens, momentos, alusões às leituras que servem ao poeta, referências que ele reagrupa e reorganiza, em novas imagens. É uma poética que fala do prazer e evoca o prazer de ler.

Roland Barthes, semiólogo e filósofo francês, apresenta-nos, em *O prazer do texto* (2006), uma reflexão sobre o prazer e sobre o gozo, levando-nos a refletir como a literatura, objeto desejante, provoca o prazer do leitor.

O livro versa em torno de duas palavras: prazer e fruição. O termo prazer evoca sensação agradável, normalmente ligada à satisfação de um desejo ou vontade. Mas também é um vocábulo diretamente ligado à satisfação sexual. Já o termo fruição, liga-se a uma ação de aproveitar, usufruir, ao gozo (Disponível em dicionário online de Português)⁹.

O resgate feito pelo autor defende ainda que a pornografia por si é uma ferramenta de subversão, colocando o marginal no centro, explorando os tabus de uma sociedade contraditória, até mesmo dentro desse aparato subversivo. Finaliza atestando que, dentro da

⁹ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/aurelio-2/>

pornografia, as relações entre os sexos poderiam mudar, mas primeiramente é a relação no dia a dia entre os seres humanos que deve procurar outras formas de encontro, mudando assim a apreciação estética da atividade sexual.

Roland Barthes analisa o prazer sensual do texto para quem lê ou escreve:

Quem suporta sem nenhuma vergonha a contradição? Ora, este contra herói existe: é o leitor de texto; no momento em que se entrega a seu prazer. Então o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, que trabalham lado a lado: o texto de prazer é Babel feliz (BARTHES, 2006, p.8)

O prazer de quem escreve é diferente do prazer de quem lê, talvez seja por esta razão que Barthes trata o leitor como um “contra herói”; os olhos do leitor trazem consigo a sua própria história, os seus próprios desejos, as suas memórias.

O mesmo texto pode ter interpretações distintas diante de diferentes olhares, cabe ao autor escrever, com que seja com prazer, mas isto não assegura o mesmo prazer ao leitor. Não há um universo único dentro da leitura, ao ler socializamos, interagimos e fazemos interpretações distintas. Sobre essa questão, Barthes infere que:

Se leio com prazer essa frase, essa história ou essa palavra, é porque foram escritas no prazer (esse prazer não está em contradição com as queixas do escritor). Mas e o contrário? Escrever no prazer me assegura _ a mim, escritor _ o prazer de meu leitor? De modo algum. Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o “drape”), *sem saber onde ele está*. Um espaço de fruição fica então criado. Não é “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo. (BARTHES, 2006, p.9)

Os prazeres experimentados e expressos pelo escritor não proporcionarão os mesmos efeitos ao leitor, é preciso criar um espaço de fruição. Barthes afirma que o leitor precisa ser dragado; por meio da leitura o leitor pode estar onde as palavras o levam e é possível estar em outro espaço, é possível se inspirar, viver a vida de um personagem com o qual o receptor se identifica, ou é até mesmo possível haver uma mudança de comportamento, após a leitura.

Barthes acentua que “É o próprio ritmo daquilo que se lê e do que não se lê que produz o prazer dos grandes relatos” (BARTHES, 2006, p.17) O escritor não precisa necessariamente ter um propósito de transmitir uma determinada mensagem, ou algum ensinamento naquele

texto, é o leitor que irá interpretar o que está escrito de forma pessoal e extrair dali ideias ou sensações as quais o escritor sequer pensou, quando estava construindo no seu texto.

A escrita proporciona a quem está do outro lado algo a mais, leva o leitor preencher as lacunas deixadas no texto com as suas próprias experiências de vida e de leitura. O crítico francês corrobora com esse pensamento também em seu livro *Sade, Fourier, Loyola* (1990), que versa sobre a volúpia da linguagem. Nesse livro, Barthes afirma que o ato de escrever, explora o imaginário da escrita num ato de envolvimento entre quem escreve e quem lê. O termo utilizado por Barthes assinala para os sentidos de prender, cativar, cobrir com visco, como uma espécie de prisão pelo prazer. E esse prazer se serve dos artifícios estéticos, literários, de imagens, figuras, formas visuais e sonoras que enredam e fascinam quem lê.

Barthes faz uma interessante analogia entre o prazer do texto com o prazer do corpo, para demonstrar onde poderia estar o “ponto G” do texto:

O lugar mais erótico do corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento. (BARTHES, 2006, p.15-16).

O filósofo francês enfatiza que tanto o prazer do texto, como o prazer erótico da carne, não estão no que está explícito, naquilo que se mostra; o prazer aparece nos intervalos, nas entrelinhas, está presente nas provocações que incitam ao desejo. Como acrescenta Barthes “Não se trata de prazer do strip-tease corporal ou do suspense narrativo.” (BARTHES, 2006, p. 16). Este lugar não é o que aparece “não há rasgão, não há margens; há uma revelação progressiva: toda a excitação se refugia na esperança de ver o sexo (sonho de colegial) ou de conhecer o fim da história (satisfação romanesca)” (BARTHES, 2006, p. 16). Esse exercício de esconder e mostrar é visível nos versos do poeta Damião Cordeiro que, ora faz uso de um termo explícito ou até vulgar (linguiça, como sugestão do órgão masculino, por exemplo), ora recorre a imagens ambíguas ou irônicas que fundem, num mesmo poema, imagens sacras às imagens profanas, como vemos no fragmento do poema “Inerências tão-humanas”: “Depois de ter puxado a reza do terço/na casa de Mané Saruê, João Antônio/puxou um bate-coxa libidinoso” (CORDEIRO, 2021, p. 43).

Ainda, sob o estudo de Barthes, consideramos as diferenças entre texto do prazer e texto da fruição:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise a relação com a linguagem. (BARTHES, 2006, p. 20-21)

Em *O Prazer do Texto*, Barthes apresenta esses dois tipos de texto: texto de prazer e texto de fruição: conforme ele descreve, o primeiro, texto do prazer, é aquele que preenche, explica, aquele que é oriundo da cultura do leitor e que não questiona e nem rompe com o conforto da leitura. São dessa natureza os textos em que os prazeres expressos pelo autor direcionam os rumos da leitura de quem o lê, é um texto óbvio, que permite ao leitor sentir-se pleno, confortável, apaziguado na recepção e compreensão do que foi escrito.

O texto da fruição, ao contrário, é texto que incomoda, "faz [o leitor] entrar em crise" (p. 21). A própria relação com a linguagem é o que desconforta quem lê, pois ela o desestabiliza, surpreende, pois se trata de um texto que causa estranhamento, não traz uma linguagem clara, causa incômodo, deixa vazios, exige uma leitura concentrada para desvendar o que ele traz em suas entrelinhas, é um tipo de texto que não permite que se fale dele, senão à maneira dele. As fruições da linguagem fazem da literatura um jogo erótico, "ele frui da consistência de seu ego (é seu prazer) e procura sua perda (é a fruição)." (BARTHES, 2006, p.21). O semiólogo discorre sobre esse assunto, evidenciando o que ele chama de "o brio do texto":

O brio do texto (sem o qual, em suma, não seria texto) seria a sua vontade de fruição: lá onde precisamente ele excede a procura, ultrapassa a tagarelice e através do qual tenta transbordar, forçar o embargo dos adjetivos – que são essas portas da linguagem por onde o ideológico e o imaginário penetram em grandes ondas. (BARTHES, 2006, p.20)

Como vimos, Barthes defende o primado do gozo; seu objetivo foi buscar a produtividade do texto, cuja intenção seria sua capacidade de produzir sentidos múltiplos e renováveis, que mudam de leitura a leitura. Ler não seria, então, aplicar modelos prévios, mas criar formas únicas, que são formas virtuais do texto ativadas pela imaginação do leitor. Ao reagir contra a indiferença da semiologia com relação aos objetos, Barthes reivindica a diferença, afirmando que cada texto é único em sua diferença e que, portanto, cada leitura também seria única em sua diferença. No seu livro *O prazer do texto*, ele assume o individual

contra o universal do modelo estruturalista, do corpo contra o conceito e o prazer contra a seriedade acadêmica.

Roland Barthes faz uma comparação do prazer do texto com o prazer do corpo; segundo ele, temos um corpo que é definido pelos anatomistas e fisiologistas, o corpo que a ciência vê, assim como temos o texto dos gramáticos, dos críticos, o que ele chama de “fenotexto”. Mas, por outro lado, ele acrescenta que há o corpo de fruição, aquele que é feito das relações eróticas, o que também ocorre com o texto, aquele que exala as ideias, que ilumina, “ele não é senão a lista aberta dos fogos da linguagem” (BARTHES, 2006, p.24). Este reivindica que o leitor tenha, além da liberdade crítica, o prazer em se deleitar no texto, renunciando a qualquer pretensão de uma leitura sistemática, baseada em verdades linguísticas, históricas ou sociológicas. Ele defende a produção de um texto desejado, sonhado, saboreado, que aproxime o prazer do texto ao erotismo do corpo, na citação abaixo ele estabelece uma relação entre o texto e o humano.

O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico. O prazer do texto seria irreduzível a seu funcionamento gramatical (fenotextual), como o prazer do corpo é irreduzível à necessidade fisiológica. O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias- pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu. (BARTHES, 2006, p.24)

Os poemas de Damião Cordeiro nos remetem a isso: uma escrita de entrelinhas, de vazio, uma escrita que exige muito do escritor e, ao mesmo tempo, exige muito do leitor, ela não sobrevive sozinha, cabe ao leitor preencher as lacunas do texto, ele precisa partir de universos fictícios ainda que ele se inspire no real. A literatura precisa que o leitor faça a sua parte tendo a sua própria interpretação, preenchendo as falhas deixadas pelo escritor, com as experiências de vida, com os locais onde ele já viveu. Esta compreensão também vai depender da idade que o leitor tem, cada um no seu tempo e no seu ritmo. A leitura de poemas permite essa troca, cada um do seu lado.

Quando abrimos um livro de Damião Cordeiro, lemos poemas curtos, fragmentários, quase sempre de versos livres, que, às vezes dialogam com a literatura clássica ocidental e, às vezes, brincam com os limites dos significados das palavras, nos levando ao riso, como no caso do poema a seguir:

Revisão Orgasmática

Nunca mais
trema
na língua
(CORDEIRO, 2020, p. 43)

O eu lírico apropria-se de diferentes formas de imaginação, consubstanciada na criação do termo “orgasmática”, cujos sentidos nos levam para a reforma ortográfica, orgásmica e ou para a palavra gramática. Inicialmente, o poema ironiza o Novo Acordo Ortográfico, ratificado no Brasil em 2008, em que o trema, sinal gráfico utilizado nos grupos silábicos (que, qui, gue e gui) foi abolido, aqui exemplificado na palavra (língua). O vocábulo trema, além de aludir ao sinal gráfico, que caiu em desuso, também reflete o imperativo do verbo tremer (trema), que indica ou estado de medo ou estado de febre. Os sentidos conferem aos versos sentidos ambíguos e paradoxais: tremer pode significar falta de coragem, falha, mas também pode aludir ao tremor do corpo, no ato do orgasmo. Em outra vertente interpretativa, ironiza a revisão linguística e a impotência sexual. Os versos iniciais “nunca mais” expressam o interdito que recai sobre a linguagem e sobre o corpo humano, jocosamente representado por meio da língua, símbolo fálico.

Além disso, acrescenta-se a essa leitura o fato de o poema integrar o livro intitulado *Lábios de Porco* (2020), resultando numa ideia de profanação pecaminosa (seria a profanação linguística ou a carnal?), apropriação obscena do corpo do porco, inicialmente tido como sujo e abjeto, para a sugestão saborosa e desejante da imagem da língua, comida. Essas considerações nos aproximam do sentido do texto de fruição, definido por Barthes. As leituras dos poemas são marcadas pelo desejo, pelas faltas que se imprimem no uso da linguagem mínima, pelas inúmeras insinuações que elas suscitam, pelo sentido de incompletude que deles derivam.

A escrita é isso, a partir do momento que ela é compartilhada, entre escritor – leitor, as palavras ganham vida, através da vida do outro. O autor do texto não escreve para si, às vezes ele pode até escrever pensando em um determinado grupo de leitores, pensando em homenagear ou apresentar determinada situação, mas os rumos que o texto, uma vez escrito, ganhará, não estão nos limites de quem o concebeu, e sim de quem o vai receber. Barthes acrescenta que há uma espécie relação direta entre escrito e leitor, como expõe na seguinte citação.

O texto é um objeto de fetiche e esse fetiche me deseja. O texto me escolheu, através de toda uma disposição de telas invisíveis, de chicanas seletivas: o vocabulário, as referências, a legibilidade etc.; e, perdido no meio do texto (não atrás dele ao modo de um deus de maquinaria) há sempre o outro, o autor. (BARTHES, 2006, p.35)

A linguagem, assim, proporciona uma relação muito íntima entre leitor e autor, não é apenas o leitor que escolhe o texto; este uma vez atraído pelo texto, também é escolhido. Barthes afirma que “Como instituição, o autor do texto está morto” (BARTHES, 2006, p.35), a partir do momento que o texto se torna acessível ao leitor, o autor desaparece, ele não é mais dono das intenções expostas naquele texto, cabe ao leitor fazer as suas próprias e distintas leituras, mas o leitor deseja o autor, ele tem necessidade de seguir uma linha prescrita. Entendamos que esta relação entre leitor e texto é o que dá sentido a leitura, ou seja, a interação entre texto e leitor ocorre de maneira a se retomarem ora a perspectiva do leitor, ora a do texto, conforme a necessidade para cada situação de leitura. Entendamos que a compreensão construída pelo leitor se permeia a partir das fontes de conhecimentos desenvolvidas por outras leituras, já existentes na “mala” do leitor, conhecimentos de mundo (experiências já vividas), e ainda seu conhecimento linguístico. Estes conhecimentos associados a novos adquiridos podem provocar mudanças em nós mesmos e até no meio em que vivemos. A literatura alicerça a nossa vivência e nos torna seres mais sociáveis, como adverte Roland Barthes:

O prazer do texto não tem preferência por ideologia. Entretanto: essa impertinência não vem do liberalismo, mas por perversão: o texto, sua leitura são clivados. O que é desbordado, quebrado, é a unidade moral que a sociedade exige de todo produto humano. Lemos um texto (de prazer) como uma mosca voando no volume de um quarto, por ângulos bruscos, falsamente definitivos, atarefados e inúteis. (BARTHES, 2006, p.40)

Barthes coloca o texto além de qualquer preceito e preconceito, o texto é livre, a literatura proporciona essa liberdade ao leitor, o texto é para qualquer um que o queira ler, por mais que o autor tenha escrito pensando em um público específico, se a linguagem é acessível, o texto está para qualquer um. Na arte literária nenhuma ideologia se impõe, ou seja, não limita o acesso ao texto.

O prazer pela leitura vem para quebrar tabus e conceitos estabelecidos pela sociedade. O autor compara aos efeitos que a leitura causa ao leitor como uma “mosca voando” pelos espaços de um quarto, nós não podemos determinar este voo, a mosca é livre para voar e

pousar na dimensão do espaço, assim também é o efeito que a leitura proporciona ao leitor, sensação de liberdade, de ser quem ele queira ser inspirado pelo que ler.

O crítico Barthes faz outra comparação para expressar o acesso à literatura, ele relata que se tentamos colocar um prego em uma madeira e a madeira é isotrópica a esta ação, não conseguiremos fixar o prego, mas o texto não é isotrópico, as margens, as lacunas, são permissíveis que o leitor adentre, o texto se adapta ao leitor e o leitor ao texto, mas o autor ainda acrescenta que para que este texto seja completamente acessível ao leitor “...é necessário que a análise estrutural (a semiologia) reconheça as menores resistências do texto, o desenho irregular o seus veios” (BARTHES, 2006, p.46). Ele infunde a seguinte ideia:

Muitos leitores são perversos, implicam uma clivagem. Assim como a criança sabe que a sua não tem pênis e ao mesmo tempo julga que ela tem um (econômica cuja rentabilidade Freud mostrou), do mesmo modo o leitor pode dizer incessantemente: eu sei que são apenas palavras, mas mesmo assim... (emociono-me como se essas palavras enunciassem uma realidade) (BARTHES, 2006, p.58).

As palavras às vezes parecem conter certa magia, uma palavra por sua vez lançada, pode provocar infinitas interpretações, sensações e emoções; isso porque os leitores são distintos. Há certo jogo, é como se o autor do texto as escrevesse no escuro (ele pode até ter um objetivo, mas não implica que irá causar o mesmo no leitor, ainda que o que ele escreva implica diretamente na interpretação do leitor), ele não sabe em qual terreno as suas palavras cairão, que interpretações elas ganharão, que construções serão feitas a partir delas.

Barthes chega a dar um nome ao escritor que sabe elaborar bem as suas ideias, um “Pensa-Frase”, aquele que consegue elencar bem as suas ideias por meio de uma frase: “É chamado escritor, não aquele que exprime seu pensamento, sua paixão ou sua imaginação por meio de frases, mas aquele que pensa frases: um Pensa-Frase” (BARTHES, 2006, p.61) O filósofo acrescenta mais algumas definições sobre o prazer do texto ao seu discurso:

Prazer do texto. Clássicos. Cultura (quanto mais cultura houver, maior, mais diverso será o prazer). Inteligência. Ironia. Delicadeza. Euforia. Domínio. Segurança: arte de viver.

Textos de fruição: O prazer em porções; a língua em porções; a cultura em porções. São perversos pelos fatos de estarem fora de qualquer finalidade imaginável – mesmo a do prazer. (a fruição não obriga ao prazer; pode mesmo aparentemente aborrecer) (BARTHES, 2006, p.61-62).

Entendemos como uma via de mão dupla, são distintos. Os textos de prazer preenchem, aconchegam, geram contentamento, embora este prazer do texto nem sempre seja seguro, permanente: “nada nos diz que esse mesmo texto nos agradará uma segunda vez, é um prazer friável, cortado pelo humor, pelo hábito, pela circunstância, é um prazer precário” (BARTHES, 2006, p.62). Os textos de fruição são vazios, incomodam, aborrecem, são intransitivos, não respondem a nossos anseios.

O filósofo reitera que “O texto de prazer não é forçosamente o que relata prazeres, o texto de fruição não é nunca o que conta uma fruição. O prazer da representação não está ligado ao seu objeto: a pornografia não é segura.” (BARTHES, 2006, p.65), ou seja, os impactos causados pelo texto na vida do leitor, não acontecerão pelo que está escrito, pelo que está às claras e, sim, está diretamente ligado ao que provocam no leitor, aos efeitos que estas palavras/frases, causarão na vida do receptor. Ele acrescenta mais uma definição no processo de construção do texto.

Texto quer dizer tecido, mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre formado por produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpetuo, perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. (BARTHES, 2006, p.74-75)

E nessa suposta teia de aranha sugerida por Barthes, vamos construindo o sentido do texto. Barthes, analogicamente, nos leva a entender que as palavras, as frases, os textos, nunca estão acabados, não se encerram no próprio autor, ele compara o texto a m tecido, que vai sendo construído com as leituras, análises e inferências de cada leitor e ao mesmo tempo a cada leitura. É interessante como o meio e a situação em que estamos vivendo naquele momento de leitura interferem no sentido que daremos àquele texto. Por isto, sempre que lemos o mesmo texto, conseguimos extrair dele algo novo. E assim vamos tecendo e adicionando novos fios ao texto tecido.

O poeta Damião Cordeiro, num exercício de metalinguagem, representa esse tecido-poema nos versos a seguir:

a palavra poética
não é fiada pelo fio
da razão; e sim, cosida
pela leve fervura
da fantasia, que traz

o inquieto
fuso anti-horário
da realidade.
(CORDEIRO, 2020, p. 88)

A palavra poética “não é fiada pelo fio da razão”, conforme diz o poeta, ela nasce em sentido contrário ao tempo e ao destino, como sugere a fiação das Moiras; ela é anti-fuso horário, seu tempo não é cronológico, sua expressão não é factual. Ela se situa no imbricado de sentidos, sensações e sentimentos que traduzem a experiência humana. A palavra poética, “cosida na leve fervura da fantasia”, é costurada lentamente, ou cozi(nha)da brandamente, remetendo às ideias de labor e sabor.

1.2 A linguagem proibida: um exemplo do percurso da linguagem erótica no Brasil

Dino Fiorante Preti, professor e sociolinguista do Brasil, escreveu em 1930 “A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica”, baseada no Dicionário moderno de Bock, de 1903. A passagem citada abaixo introduz a ideia de PRETI, ao refletir sobre o tema:

O estudo da linguagem erótica, como não poderia deixar de ser, situa-se no campo dos tabus linguísticos morais e abrange áreas sobre as quais, quase sempre e por motivos óbvios, se tem preferido calar, como, por exemplo, a dos vocábulos obscenos, a “dos palavrões” e blasfêmias, a da gíria, a do discurso malicioso. (PRETI, 1983, p. 3)

Conforme sabemos, a linguagem erótica sempre foi um tabu, embora seja muito utilizada, sempre haverá as construções sociais que imporão limites e rótulos. A ideia de uma linguagem erótica de cunho obsceno-cômico começa a surgir no Brasil no início do século XX, através de publicações em folhetins, periódicos, jornaizinhos que circulam no Rio de Janeiro. Entre esses, Preti destaca *O Coiô*:

O jornalzinho *O Coiô* começa a ser publicado a partir de 1º de abril de 1901, apresentando-se ao público como um “hebdomadário ilustrado e humorístico”. Pelo seu formato, assemelhava-se muito mais a uma revista do que a um jornal. Saía as segundas-feiras e, a princípio, sua redação localiza-se à Rua Nova do Ouvidor (Travessa Ouvidor), de onde se transferiu para o

Largo de São Francisco de Paula e, posteriormente, para a rua do Ouvidor. (PRETI, 1983, p. 17)

O *Coió* aparece como um periódico cômico-erótico, que surge de forma anônima, um trabalho historicamente pioneiro e pouco estudado da cultura popular brasileira, que expressa “a linguagem erótica e suas manifestações na gíria, no vocabulário obsceno e nos processos linguísticos de expressão da malícia” (PRETI, 1930, p. 2). Neste contexto a atividade literária ganha forma de uma atividade lúdica, reproduzida através de complicadas charadas e trocadilhos, com ditos espirituosos e anedotas, que, no mesmo ambiente restrito e alegre em que surgiu (rua do Ouvidor), também desapareceu. Retomemos a Preti, para termos uma noção da estrutura e do que continha no jornal:

No logotipo, mantido em toda a primeira fase do jornal (pelas informações que temos, ela se limitou a 1901, não sabemos precisamente até que data, mas vemos que a partir de 1902 já mudara o desenho do título), aparece numa das extremidades a figura do conquistador a espreitar a mulher cujo desenho aparece na outra extremidade. Entre o artigo *o* e nome *coió*, o desenho de uma cegonha, provavelmente motivado pela etimologia do vocábulo *coió*, que Tancredo de Melo deriva de *cojó* (jaburu), ou pela simbologia que esse pássaro tem nas relações amorosas. (PRETI, 1983, p. 17-18)



Jornal *O Coiô*, primeira publicação em 01 de abril de 1901.¹⁰

Como afirma Preti nessa descrição, a primeira impressão já traz a ideia do que continha naquele hebdomadário, pois as linguagens, tanto na parte verbal quanto a não verbal entona um ar erótico, a primeira página traz a figura de um conquistador, de uma mulher e de uma cegonha, imagens que envolvem o nome *O Coiô*, cujo sentido nos remete a vários significados. Pode ter sido empregado como uma simbologia ao pássaro muito usado nas relações amorosas, ou até mesmo um termo empregado nas gírias, quando se refere a uma forma de os homens galantearem as mulheres, um tipo de assobio feito de fora para dentro, de maneira não muito estridente. Ainda nessa imagem há uma charge, que Preti traduz nos seguintes dizeres:

¹⁰ Imagem Disponível no livro: PRETI, Dino. A linguagem proibida – um estudo sobre a linguagem erótica: baseado no Dicionário moderno de Bock. São Paulo. T.A. Queiroz, 1983. p. 199

O primeiro número se abre com uma charge, cujo tema é uma briga entre marido e amante. Há um jogo de sentido, a propósito da frase “você come os figos e eu levo a fama”. O seccionamento da palavra *figos*, cujas sílabas são interrompidas por reticências, conduz ao desejado sentido malicioso. (PRETI, 1983, p. 18)

Esta charge ilustra o que pode ser encontrado no corpo deste jornal, que desde a edição de lançamento, já se delineava por uma orientação pilhérica, cômica, engraçada, as suas matérias, eram compostas por seções variadas, entre as notícias da vida real, notas dos espetáculos em cartaz nos teatros da época, das atrizes famosa e informações sobre os bailes programados na cidade. Ainda no começo do século, em consonância às tendências do jornalismo, introduziram ao jornal as entrevistas, quase sempre fictícias e com efeito engraçado.

Segundo Preti, o jornalzinho vivia em atritos constantes com a grande imprensa, pois aquele que não se agradavam do conteúdo das publicações de *O Coió*, sentiam-se incomodados, e optavam pela imprensa comum. Em 1902, Cruz e Costa, colunista do Jornal do Brasil, começou a atacar os conteúdos da imprensa fescenina, como sendo algo nocivo à sociedade. E assim, essa campanha moralizadora contra o *O Coió*, de certa forma, surtiu algum efeito e o jornalzinho se recolhe e regenera, como expõe Preti a seguir.

Na edição de 20 de janeiro do mesmo ano, o jornalzinho se retraía e afirmava entrar na fase da “regeneração”. E lançava mão de uma acre irônica, para lutar contra a censura policial: “Chamando a ordem, censurada pela frescura, *O coió* resolveu regenerar-se. Mesmo porque essa cousa de regeneração é muito da época. O primeiro ato de nossa administração, abandonando a malícia e a perfídia, foi me contratar a mim, homem sério, pai de família para comentar o *Ecclesiaste* e também trechos da *Imitação de Cristo* para estas colunas. *O Coió* agora está outro muito mais divertido, sem versinhos picantes, nem contos brejeiros.” E adiante, referindo-se às ilustrações, acrescentava: “Nos desenhos também a reforma vai ser completa. Retratos só publicaremos quando forem cataduras severas e solenes como as dos srs. Alcindo Guanabara e Barbosa Lima. Nada de mulheres despidas em alcova escandalosas...” (PRETI, 1983, p. 22)

A entoação sarcástica dessa regeneração mostrou-se inicialmente através dos desenhos, anedotas e historietas, conseguinte, aparece uma malícia muito mais avivada nos próximos números do periódico; dessa forma *O Coió* seguiu independente sem perder a sua linha cômico-obscena. Foi a partir dessa regeneração e de forças renovadas, que iniciou as

publicações do *Dicionário Moderno*, em suas páginas. Vamos conhecer um pouco sobre este dicionário por meio das inferências do Preti:

Organizado por um autor que se assina Bock, o *Dicionário moderno* surge em 1930, como um dos volumes da "Biblioteca de O Coió". A obra, no entanto, começou a ser compilada bem antes e seus primeiros verbetes aparecem na edição de 3/2/1902 de O Coió.

Bock é o pseudônimo de José Ângelo Vieira de Brito, cujo nome literário era J. Brito. (PRETI, 1983, p. 23)

202 — A linguagem proibida

O COIÓ — 3 DE FEVEREIRO DE 1902

Regenerada

I

DE D ANNINHA

ainha Vae-melhor,
caindo os cabelos,
definhando, magra,
do a quem amor consagra
emenda, ardente, quente,
madamente
bilontra
do se encontra
o a Tijuca,
trível o Juca,
d'armas, de collete
a mania, o sete,
a suspirava em casa
Juca não perdia vasa
maga, Parque e no Casino
sempre o cretino,
spito a pobre esposa
go na tal coisa
se theatros e cafés,
perio não pôe nunca os pes.

* *

Já não sabia
trazer ao aprico
so desgarrado e arisco
lto e dia
ah!,
os antros mais escuros
nturos
tor onde o demonio ri.
a gente
nha perguntava anciosa
lgum recurso urgente
couza certa, poderosa
o marido mais caseiro
o habito bregeiro

* *

ao sair da Alfandega
pandega.

* *

dino recitou — *Clume* —
isso só em si resume
a a agnoscitiva d' amor
mão e amor.
prime! Vamos lá, arrume!
anto que é supimpa
ade abaixar a grampa!" —
D. Anninha
ha
elmo se prestando a isso
tem se nega a tal serviço)
ca de clume raso
raões de sobra,
nem caso...
ficou como uma cobra.

* *

tentou, tudo, a porfia
ações, brigas, fétido
bilontra cada dia
um engulo,
a sempre ardendo em gelo
clume preto
de fazer benzol-o
a emenda que o soneto,
nte em que o vigário veiu

Quando do Coió ouviu voz que gritava
Como se a céu tivesse della dô,
Comprou o Coió...

Comprou.
E toda a noite a lêr ficou
Com ar alberto, doce, comovido...
E quando, lá p'ra tantas, seu marido
(Chegou por fim cambaleando
Ella o Coió foi logo apresentando
E a bebedeira com que o Juca vinha
Passou no mesmo instante, D. Anninha
Foi lendo as Coioies...

Pobre Juca!
Desejava leitor que tudo visses.
Tão passmo e perturbado elle ficou.
Com um calafrio a lhe correr na nuca.
Pes com que o Juca se atirasse á cama
Bradando: *mea culpa* de Joelhos
E ouvindo depois os seus conselhos
De Ega do Cruz, do Pac, e outros Coios
Is do Juca se perdendo a voz
Num soluçar de arrependido e justo.
Por fim a muito custo
Cessou o pranto e o Juca furbundo
Jurou romper com todo o seu passado
Immuudo
E nunca mais sahir nem amarrado
Senão para ir a Bê
Ficar em casa, só, regenerado,
Fazer crochet
Tomar conta dos filhos, da cozinha
Do rol da lavadeira.
E D. Anninha
D'esta maneira

Apoz
Tortura atroz
Conseguiu reaver o seu marido
Arrependido
Graças a nós.

D^a FIMENTA.

* *

Uma senhora casada, moça e for-
mosa, achando que o marido pelas
suas multiplas occupaões não pode es-
tar á testa das coisas de casa, deseja
encontrar um rapaz, moço e limpo, que
se encarregue das coisas mais urgen-
tes. De-se casa, comida, roupa lavada
e engomada, um pouco de confissão,
Rica e mais.

CARTA ABERTA

(DE MIQUELINA A ESTANISLAU)

Meu nêgo:

Você não avalia quanto fiquei des-
pontada com a sua ultima carta. Pois
você teve coragem de ir tomar satisfa-
ção aos cuixeiros do Barboza Freitas,
Estanislau? E se papae souber da sua
espinafração não é capaz de fazer uma
espinafração maior? Você mesmo Es-
tanislau não tomou juizo? Não? e por
falar em juizo um moço bonito disse
no Largo de S. Francisco, olhando
para as minhas cadeiras: "Que cadei-
ras de juizo?" Não foi bem cadeiras
que elle disse, foi uma coisa parecida
que não escrevi aqui para você não se
zangar. Não? a sapera da viuva tem

DICCIONARIO MODERNO

Organizado por BOCK

(Continuação)

Abacete.—Substantivo de fortifica-
ção. Fructo especial para velhos e ho-
mens gostos. É synonymo de camarões
e acatandou torrado.

Abafar.—Verbo transitivo de esca-
moteação. Suspender com a couza dos
outros, principalmente mulheres. Es-
conder, occultar. *Abafar* a couza: —
de maneira que o marido não saiba.

Abandono.—Substantivo de facil ac-
commodação. Coisa que vem depois
dos beijos. Os honoris em geral usam
com mais frequencia desse vocabulo.
(Fig.) « Um amor que já foi teu. »

Abater.—Verbo de escamoteação,
muito usado na Intendencia Muni-
cipal. Escarapachar, deixar a nenhum.
(Fig.) Juro de cincoenta por cento.

Abatção.—Substantivo de fresqui-
ção. Tem o effeito de uma cajunada.
Coisa que as senhoras fazem antes de
deitar.

Abono.—Substantivo de transacção.
Mordidella disfarçada. Maneira deli-
cada de arranjar dinheiro. (Fig.) Con-
sentimento, lóu vontade: Mulher abo-
nada — que dá de si.

Abordar.—Verbo de atracação. Che-
gar-se, dizer o que quer, perturbando
onde mora. Muito usado no Largo de
S. Francisco, das oito ás 10.

Abordavel.—Adjectivo de combina-
ção, mulher que pega.

Abortar.—Verbo neutro de contri-
ção. Arrepende-se, pôr fora antes de
tempo. Ultimamente para evitar isso
inventou-se o doutor Abel Parante.
(Fig.) Vomitar pela outra bocca.

Abotoar.—Verbo de espinhação.
Pegar pela abertura da camisa. Dar
cortos, enccher. Muito usado na rua do
Ouvidor.

Abra.—Interjeição de marido che-
mento quando deconfia que a mulher
não está só na alcova. Abra a porta?
é como quem diz: *aparece-se?*

Abraço.—Substantivo de perdão.
Meio caminho para o perigo. Com
uma senhora casada é o caminho
todo.

Abriço.—Substantivo de espinhação.
Coisa que as mulheres dão ao juizo.
(Fig.) Hospedaria, casa de alugar o-
diosos.

Abusivamente.—Adverbo de en-
gação. Coisa que as mulheres dizem
quando não querem mais.

Aburdo.—Adjectivo sem sentido. Mu-
lher feia, moça sem dentes, não con-
tens em viuva.

Abundancia.—Substantivo de espin-
hação. Trazeiro, rectaguarda. Desejo de
mulheres que apontam muito as suas
quando andam. *Abundancia* de juizo
— uma coisa enorme de espinhação.

Reprodução da p.3 de O Coió de 3/2/1902, nº70, onde aparecem pela primeira vez, os verbetes do *Dicionário moderno*.¹¹

¹¹ Imagem Disponível no livro: PRETI, Dino. *A linguagem proibida — um estudo sobre a linguagem erótica*: baseado no *Dicionário moderno* de Bock. São Paulo. T.A. Queiroz, 1983. p. 202.

Em 1930, surge o *Dicionário moderno*, embora o objetivo fosse apresentar uma linguagem popular, as gírias compõem apenas parte do seu vocabulário. Ele se empenha em trazer expressões linguísticas marcadas pela malícia, pela linguagem erótica, como revela Preti através da sua pesquisa.

Os propósitos humorísticos e maliciosos já se delineavam na explicação do título. E, de fato, a obra é resultado de uma triagem que o autor processou, pretendendo reunir todos os vocábulos que, direta ou indiretamente, pudessem conduzir a significados eróticos. Para isso, utilizou termos de todos os níveis sociolinguísticos, populares, cultos, técnicos, obscenos, gírios etc. Pode-se afirmar, por isso, que o *Dicionário* apresenta uma surpreendente unidade em torno dos motivos sexuais, muito embora tal fato lhe dê um caráter repetitivo, não longe de uma certa monotonia. Grande parte de seus verbetes refere-se a vida galante e à prostituição, o que não é de se estranhar, tendo-se em conta o ambiente boêmio do Rio, nos “anos dourados” da *belle époque* brasileira. (PRETI, 1983, p. 25)

O *Dicionário* se destacava pelo seu vocabulário galante ao paladar do povo da lira, apresentando os significados das gírias cariocas, uma maneira de dizer as coisas que não se dizem, o seu autor dizia que este era um trabalho feito para as escolas normais e anormais e que era aprovado pelo Conselho Superior de Instruções de Coiós. O *Dicionário moderno* contém 143 páginas, com 1718 verbetes. A seguir Preti reafirma uma reflexão sobre o conteúdo da obra.

Trata-se de uma obra, conforme veremos, que sob muitos aspectos, pode refletir alguns traços mais característicos da cultura e da mentalidade popular brasileira no início do século. De um lado, a tradicional verve e malícia carioca, o humorismo boêmio, o espírito lúdico etc.; de outro a própria ideologia sexual de uma época, de valores marcadamente masculinos, a subestimação da mulher e a sua marginalidade social. Acima de tudo, é um dos trabalhos que bem documentam os recursos linguísticos (e, em especial, o vocabulário) utilizados pelo povo, nos princípios do século, para a expressão oral e escrita do significado erótico. (PRETI, 1983, p. 27)

Preti afirma que este é um acervo muito representativo no campo da linguística e que é um dos primeiros repertórios com vocábulos importantes da linguagem popular e da gíria brasileira. Preti relata que este dicionário, talvez possa se entendido como uma visão caricaturesca, maliciosa, de manifesto humorístico, do comportamento amoroso e, em particular, sexual, da sociedade carioca dos princípios do século. Essas diversas expressões das relações amorosas apresentadas pelo Dicionário Moderno, que transitam pelo obsceno,

denunciavam alguns comportamentos da sociedade, problemas sociais e políticos de sua época, ganham destaque quando um fundo erótico estiver ligado aos seus interesses. Por exemplo, quando se refere às indicações de interesse político para ocupar cargos públicos, ou até mesmo para garantir vagas em escolas, essas negociações se davam através das cartas de apadrinhamento, que no verbete do dicionário moderno aparece como “pistolão (gíria com o significado de empenho, recomendação, pedido, proteção). Tal sentido se encontra registrado por um estilo ambíguo, malicioso” (PRETI, 1983, p. 29).

O adjetivo moderno dado ao nome do dicionário traz uma ambiguidade de intenções; parece não ter apenas sentido, do que é atual, novo, é como se termo também quisesse se referir a um contexto histórico em transição, com as transformações, que o novo século trazia:

Em 1902, ano em que assume a presidência Rodrigues Alves, a cidade começaria a transformar-se pela ação do prefeito Pereira Passos, que mandaria demolir quarteirões, abrir novas vias, entre as quais a Avenida Central, que iria, ao poucos, substituir, na importância, a Rua do Ouvidor, como ponto de comércio elegante e centro do passeio público. Ao lado desse conceito moderno urbano, Oswaldo Cruz iniciaria a campanha, até certo ponto violenta, pela higienização das ruas do Rio, combatendo a peste e outras doenças epidêmicas que haviam tornado tristemente célebre a cidade, até no exterior. E essa campanha também significava uma posição moderna, do ponto de vista médico e profilático, pela introdução da vacina obrigatória, contra a qual a imprensa, em quase sua totalidade, voltava as suas baterias críticas. (PRETI, 1983, p. 31)

Nesse contexto o moderno para o Rio de Janeiro significava aceitar o novo, novos ambientes sociais, bairros, avenidas calçadas, pontos comerciais, novos meios de transporte: o bonde elétrico e o automóvel. Era a introdução de novos hábitos, de uma moda mais ousada: vestidos e saias coladas, modernizou-se o espetáculo de teatro, os cafés, as operetas, modernizou-se o hábito dos intelectuais, dos jornalistas, modernizou-se os cafés os calçadões da avenida, onde antes eram espaços dos boêmios, passou a ser palco de desfile das mulheres elegantes, modernizaram-se os piqueniques na Floresta da Tijuca, e os diversos lazeres: os desfiles de automóveis, as corridas de cavalo, a bicicleta, a patinação e o futebol. Modernizaram-se também os costumes, agora descompromissados com a moral antiga; tornou-se moderna também a imprensa de jornais alternativos de fundo político e os periódicos humorísticos que se encarregavam de expressar a vida mundana e as futilidades sociais, modernizaram-se os níveis de linguagem escrita, introduzindo a gíria à linguagem culta, explorando temas da vida sexual, as narrativas eróticas, os desenhos e as caricaturas.

Tornou-se moderna as artes, a literatura, as estruturas familiares, a vida fora do lar, a conquista fácil, o adultério, a prostituição, modernizou-se a música e a dança.

Aprofundando um pouco mais no *Dicionário Moderno*, passamos a conhecer alguns dos assuntos tratados nos verbetes desse dicionário: 10 verbetes, segundo os registros de Preti, referem-se ao sistema antigo (mas não infere o que é este sistema antigo); 65 referem-se aos atos de sodomia, dentro de um sistema moderno; 44 referências aos variados tipos de depravação sexual, ligados ao modernismo; além de 17 que se tratam à masturbação; 65 metáforas humorísticas relacionadas às partes anais; 32 alusões aos comportamentos eróticos anormais; 367 referências aos coiós, ou seja, aos conquistadores, aos namoradores, aos amantes e aos sedutores; 22 verbetes fazem menção ao estado virgem da mulher; 50 aludem à impotência sexual; 10 referem-se aos alimentos afrodisíacos; 13 verbetes aludem-se à gravidez (levando em conta apenas o ridículo, como as deformações físicas que ela provoca na mulher); 26 falam sobre as características psicológicas das mulheres (figura anti-heroína, sua vida é rotulada de ociosa, curiosa, dissimulada, invejosa, traidora). Vamos recobrar de forma aleatória os significados de alguns desses verbetes:

A. – Letra a, primeira do alfabeto e das vogaes. É coisa como diabo: artigo, preposição, contracção, um ror de troços. Coisa por onde toda a gente começa. Naturalmente por já ter as pernas abertas. Alguns porém começam pelo o.

Abundância. – Substantivo convidado de exposição retrospectiva. Trazeiro, rectaguarda. Diz-se das mulheres que apertam muito as saias quando andam. Abundância de juízo – uma coisa enorme, assim como a Delorme.

Botafogo. – Substantivo próprio de coioiação. Arrabalde galante do Rio ondeha cada pedaço de mulher redonda que é de chegar água na boca. Bolina-se muito, fóra o mais.

Canella. – Substantivo cheiroso que ellas mostram na rua. Perna fina de mulher, gravetos. Coisa que se põe no arroz doce calçada com meia de seda. Põe-se muito para o lado.

Dúvida.

Escorregar. – Verbo activo de mulheres casadas. Resvalar, dar o que o outro pede, entregar-se. Dizem que escorregar não é cahir, mas dizem também que quem escorregar também cae. No começo é gostoso, depois ... ahi é que é, como diz a Miquelina.

Febre. – Substantivo quente de perturbação argumentativa. Agitação, crise, quentura. Coisa que ellas sentem no período agudo da coioiação. (Fig.) Aquillo.

Homem. – Substantivo necessário. Animal de dois pés que as mulheres cultivam para satisfação de caprichos.

Inopia. – Substantivo brochador de deficiência pecuniária. Indigência, penúria, miséria, moleza. (Fig.) Falta d'aquillo.

Leite. – Substantivo resultante de consumação coioial. Líquido branco e opaco que se tira das vacas e d'outros animaes. Materia prima na indústria da propagação da espécie.

Mullher. – substantivo comum. Culto da adoração dos poetas. (O diminutivo mulhersinha indica aquela com quem etc. e tal).

O. – Decima quinta letra do alfabeto. Letra complicada que se parece com muita coisa. Arigo masculino... e também feminino. Também é pronome e, é ainda uma porção de coisas.

Perdão. – substantivo esquecedor de avarias feitas. Remissão de culpa, indulgência, desculpa. Coisa que se pede as mulheres, depois de pedir outra coisa. (PRETI, 1983, p. 211-280. Preferimos manter a grafia da época).

Com estes poucos exemplares, é possível constatar que o foco do *Dicionário Moderno* é exploração da figura sexual feminina, dada pela sobreposição da figura da figura masculina, tida como herói do ato sexual. No texto que se apresenta como coió, trata-se da figura do conquistador, do namorador, do amante, do sedutor em todos os níveis, daquele que entende de atos de amor, no texto refere-se ao termo, o entendido em coioiações. “Há 367 referências a esse “herói” no *Dicionário* e todas elas têm como ponto comum uma “filosofia” de coisificação da mulher, relegada a simples objeto de prazer dos coióis” (PRETI, 1930, p. 36). Todo o percurso de uma vida amorosa, desde o namoro, casamento, adultério a viuvez “terá sempre a marca de tal ideologia masculina” (PRETI, 1983, p. 36).

Por fim, o *Dicionário Moderno* ganha vida à medida que a modernidade vai se desenvolvendo junto à sociedade do Rio de Janeiro, partindo do pressuposto de que os estudos de Preti levam a crer que Bock fazia um trabalho de recolha de vocábulos, embora as suas marcas inventivas às vezes fossem impressas. Preti infere que Bock coletava as expressões e gírias e as transformava em trocadilhos engenhosos, em frases de duplo sentido. “O objetivo de Bock, pois, restringiam-se aos limites do humor malicioso, divertido, fazendo sorrir (às vezes coisa muito mais sérias e muito mais graves)”. (PRETI, 1983, p. 183). Preti encerra a sua pesquisa com a seguinte contribuição.

E mais: não exageraríamos se disséssemos que o *Dicionário moderno* vai além dessas dimensões locais. Pelas suas origens, esse inventário do léxico erótico nos possibilita a visão de uma das muitas faces da natureza humana, aquela ligada aos destinos biológicos do homem, face escondida pelos tabus sociais, mas natural, e que desponta viva, plena, nas várias manifestações da “linguagem proibida” (PRETI, 1983, p. 186).

Levando em conta as reflexões de Preti, compreendemos que a linguagem é fundamental nas relações humanas, o homem não existe sem a linguagem. É por meio dela que nos encontramos no mundo, que expressamos sentimentos, construímos pensamentos, interagimos com o ambiente e com outros indivíduos. A linguagem é a nossa identidade e faz de nós seres vivos em uma sociedade. E a linguagem erótica nada mais é que a expressão da

amorosidade entre os seres. Na busca amorosa sexual que faz, o ser humano se depara com outras dimensões da experiência humana e sexual: as normas da cultura, a linguagem simbólica, a sedução, a fantasia, o olhar do outro, o desejo.

O erotismo é uma dimensão da experiência sexual que supõe estética e ela se manifesta pela palavra, pelo olhar, pelo gesto, pela beleza, pelo riso, pela ambiguidade, conforme vimos. Assim sendo, desde os primórdios, a literatura e o erotismo estiveram juntos.

Octavio Paz, no livro *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), lembra-nos de que “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” (PAZ, 1994, p. 16). De fato, o poético supõe o desejo embasado na falta e se afirma por meio da palavra, escrita com o excesso do olhar e do desejo.

Na história da literatura brasileira, houve alguns pesquisadores que se preocuparam em fazer a recolha de alguns nomes que compõem a literatura erótica. A coletânea organizada por Alexei Bueno, *Antologia pornográfica: de Gregório de Matos a Glauco Matoso* (2004), que conta com uma seleção de escritores, entre portugueses e brasileiros, que, segundo o organizador, fazem elogio ao falo, por isso ele optou pelo termo pornográfico e não pelo vocábulo erótico. José Paulo Paes, em 2015, publica a *Antologia da poesia erótica brasileira*, que, como sugere o título dá ênfase ao erótico, mas seu livro enfatiza os poetas do ocidente, compilados desde a Antiguidade Clássica até os escritores modernos. Nessa coletânea, belamente ilustrada, há uma mistura de versos grosseiros e ou explícitos com outros sutis e elaborados, deixando evidente que a intenção de Paes foi a de não fazer diferenciação entre o pornográfico e o erótico.

Também em 2015, Eliane Robert Moraes organiza a coletânea *Antologia da poesia erótica brasileira*, em que constam textos desde o princípio de nossa literatura, com a antítese entre o verbo obsceno de Gregório de Matos e o erotismo subliminar de Tomás Antônio Gonzaga, passando pelos clássicos de nossa história literária, desde Álvares de Azevedo, Castro Alves e Cruz e Sousa, até chegar aos escritores contemporâneos como Adélia Prado, Maria Lúcia dal Farra e Paulo Franchetti.

A relação acima demonstra que os estudos acerca da literatura erótica, ou pornográfica e obscena, no Brasil, ainda são poucos, especialmente para um país que tem como um dos seus primeiros escritores Gregório de Matos Guerra, cujo apelido era Boca do Inferno justamente por escrever versos em tom picante, satíricos, alguns até muito grosseiros, com o intuito de criticar a hipocrisia do país de seu tempo. Independentemente, é ra encontrar um

autor que não tenha se aventurado nesse tema. Damião Cordeiro, poeta mineiro contemporâneo, destaca-se por ser uma autor de literatura erótica.

Para concluirmos este capítulo, apresentamos o poema “Períneo Urbana”, de Damião Cordeiro, com a sua linguagem erótica e cômica:

Períneo Urbana

Apertada de costura,
vovó Urbana
demorou a entrega,
mas cedeu ao engodo
do seu longo esposo,
esse que, sofregamente,
revisitou o memorável
casadinho de novo.
(CORDEIRO, 2021, p.54)

O poema é construído pela duplicidade de sentido, uma marca nos poemas de Cordeiro, a começar pelo título que nos leva a pensar em um espaço urbano ou a compreender o substantivo períneo como espaço situado entre a vulva e o ânus, na mulher. Novamente se percebe o uso da ironia pelo escritor, figura de linguagem na qual se diz o oposto do que se pretende transmitir. Geralmente a ironia é revestida de humor e tem como intenção desvalorizar ou ridicularizar alguém ou um acontecimento. Para que aconteça a ironia é necessário que escritor e leitor pactuem de códigos e contextos semelhantes. Observamos que, no poema em destaque, a palavra “entrega” tanto se liga ao término do trabalho da costura como ao ato de a mulher se dar, entregar o corpo ao homem.

Os três primeiros versos nos comunicam que a vovó está apertada de costura e que por isso tem demorado na entrega, é como se as encomendas estivessem muitas e a vovó não estava dando conta de entrega-la dentro dos prazos, mas partindo da segunda análise que demos ao título, podemos inferir que a vovó se submeteu a uma cirurgia de períneo¹², “rejuvenescendo” seu órgão sexual e despertando o desejo do “longevo esposo”. Pela primeira razão a vovó demorou de entregar as costuras, pela segunda demorou de se entregar aos desejos sexuais do velho esposo, mas no verso quarto, o eu lírico revela que ela se entrega

¹² A perineoplastia é uma cirurgia plástica que visa reparar a estrutura do períneo ou do canal vaginal. Ou seja, busca reconstituir a sua formação inicial e apertar os músculos enfraquecidos, fazendo com que a região seja capaz de sustentar os órgãos femininos novamente e manter suas funções normalizadas.

ao engodo¹³. A expressão “casadinho de novo” encerra o poema, revelando-nos que, após a cirurgia de períneo que a vovó se submeteu, o esposo reviveu com ela os primeiros momentos nupciais.

Com este capítulo pretendemos discutir sobre a literatura erótica, entretecendo as considerações teóricas e ou históricas com a poética de Damião Cordeiro, objeto da nossa pesquisa. Representante da literatura contemporânea e filiado a uma corrente regional – porque traz à luz elementos, seres e expressões de sua terra – e universal, porque dialoga com a diversidade literária e teórica que consolidaram sua formação, Cordeiro já apresenta, nos três livros publicados, uma linguagem própria e algumas características predominantes, entre elas o erotismo e o humor. Como se trata de poeta ainda não estudado nas universidades, o objetivo desta dissertação também foi o de evidenciar a produção poética do escritor por meio de sua própria poesia. Esse é o tema que discorreremos no próximo capítulo.

¹³ O dicionário moderno define engodo como: verbo que tem mel na voz. Attrahir com mimos, engabelar. Prometter casamento, comer a isca e cuspir o anzol (PRETI, 1983.p. 222)

Capítulo II – “Assim - Satisfeita- Suspira Maria dos Prazeres”: a Poética Erótica de Damião Cordeiro

Neste capítulo abordaremos a construção poética de Damião Cordeiro, analisando sua escrita e destacando nela os traços eróticos. Como nossa intenção foi trazer para o âmbito dos estudos acadêmicos um poeta ainda desconhecido, a decisão de priorizar uma leitura estética serve-nos também como forma de apresentar o poeta por meio de seus poemas.

O poeta reúne em seus livros o humor, o erotismo, amalgamando o sagrado e o profano, influências populares com ditos e frases feitas, extraídos da cultura do povo e regional, e as marcas de suas leituras e vivências de quem cursou Letras e tem afinidade com a literatura clássica, a erudita e a tradição literária brasileira. Além disso, destacamos que Cordeiro utiliza a Bíblia cristã como forte intertexto, dialogando com personagens e ou provérbios das escrituras religiosas. Seus textos, de modo geral, são marcados por um viés irônico e são construídos através das antíteses, hipérboles, metáforas e eufemismos, numa literatura caracterizada pelos jogos de palavras, pelo riso e pelas intertextualidades.

A escritora Mara Narciso prefaciou o livro *Carne de dois pelos* (2022), apresentando a poética de Cordeiro assim: “Um autor que gosta de incongruências, levezas e eternidades, além de colocar a morte à espreita. Vai numa direção e resolve voltar, deixando pegadas, não mais do que isso. Não haverá um mapa fácil nas mãos do leitor. É capoeira”.

Sobre o título, *Carne de dois pelos*, registramos que ele traz a ambiguidade, uma das marcas de sua escrita. Evoca do carnal e ao gozo do espírito; alude aos nomes santos, mas apela às prostitutas; é carne, porque fala do corpo e pelo corpo, mas se constitui carne-texto, como elemento que se come, digere e de que se apropria. Além disso, a sugestão contida em “dois pelos” é retirada do falar do norte de Minas Gerais, significando uma carne que se compõe da parte magra (um pelo) e da parte gorda (a camada de gordura, o outro pelo). A imagem evoca o sabor, porque resulta numa carne macia e gostosa, bastante apreciada na feitura da carne de sol. Pelo é epiderme também; é pele, sentimento e sentidos. Aliado a isso, o número dois registra a ambiguidade, um dos recursos estéticos mais usados por Damião Cordeiro. A temática erótica, nos versos de Damião Cordeiro, é uma forma de o autor questionar a própria vida, estabelecendo-se entre o eu e o outro, numa busca pela totalidade do ser.

A presente pesquisa foi motivada pelo fato de se considerar o erotismo um aspecto importante da cultura, um traço característico da natureza humana, entretanto não há uma

tradição crítica literária sobre o tema, sobretudo na realidade brasileira. Para Vanessa Zucchi, no artigo “Do prazer do texto ao prazer da crítica” (2014), “a invisibilidade que a literatura erótica sofre é resultado de um mal-estar maior, em que não é apenas o ‘falar sobre sexo’ que está em jogo, mas um conjunto de crenças e valores sustentados há vários séculos por uma elite intelectual” (p. 6). Isso mostra a necessidade de estudar essa temática na literatura, já que se trata de “algo” que diz respeito à própria condição humana.

A lacuna, porém, não se justifica, tendo em vista que a literatura brasileira, em seus primórdios, já apresentava produções eróticas, como lemos nos versos satíricos do poeta barroco Gregório de Matos Guerra. Conforme exemplifica Zucchi, há muitos exemplos, na literatura nacional, de autores que se aventuraram pelo tema do erotismo como primeiro Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, Silva Alvarenga, Tomás Antônio Gonzaga e Lucas José d’Alvarenga que, embora tenha publicado no século XIX, escrevia desde o século XVIII. No século XIX, a corrente realista naturalista também apresentou expoentes da literatura erótica como Adolfo Caminha e Aluísio Azevedo, além de Machado de Assis.

Octavio Paz (1994), no livro *A dupla Chama: amor e erotismo* (1994), ao tratar o erotismo como “uma poética corporal” e a poesia como “uma erótica verbal”, indaga qual seria a fronteira entre poesia e erotismo. Ambos caminham pela linha da sedução, expressando-se numa linguagem verbal e corporal, que se mesclam, que traduzem sentimentos de natureza humana, numa atitude erótica perante a vida. Para Paz, “a imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo” (1994, p. 12).

Para Octavio Paz, 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. Em síntese, para Paz, apesar de não se confundir com a sexualidade, nem com o amor, o erotismo se relaciona com ambos, visto que sexo, erotismo e amor são aspectos do mesmo fenômeno, a que chamamos de vida. Erotismo, assim, na percepção de Paz, é a dimensão humana da sexualidade, aquilo que a imaginação acrescenta à natureza. Sendo um fenômeno essencialmente humano, não há sociedade sem práticas eróticas. Como fenômeno da cultura, o erotismo é sempre presente em qualquer sociedade e comporta inúmera diversidade: varia de acordo com o espaço e o tempo, enquanto o sexo é sempre o mesmo. Entretanto, o erotismo também está relacionado ao amor, já que ambos são a dupla chama que se alimenta do fogo original - a sexualidade. Paz adverte que o amor se difere do erotismo, pois o amor é

escolha e o erotismo é aceitação. As representações do corpo e do desejo do corpo é que foram analisadas nos poemas de Damião Cordeiro.

O poeta traz em seus livros poemas com versos curtos, frases verticalizadas e de rimas escassas, uma escrita que cativa a curiosidade do leitor e o aproxima das experiências cotidianas do saber e do sabor. O título desse capítulo traz uma epígrafe da obra *Lábios de Porco* (2021), de Damião Cordeiro, como no exemplo a seguir:

Sex appeal agrário

Só mesmo um pamonha
pra não desejar
usufruir destas minhas
viscosas vazantes embrejadiças.
Deste meu baixio pipocam
amanteigadas delícias.
Ó exuberantes
espigas viçosas viris
que me rasgam de elogios.
O acorde de lira deleita
e me enleva muito acima
dos simples seres.

Assim – satisfeita –
suspira Maria dos Prazeres
(CORDEIRO, 2021, p.107)

No poema, nas duas primeiras estrofes, aparece uma voz feminina que fala na primeira pessoa. O erotismo é revelado por meio de palavras dúbias e situações inesperadas. A mulher refere ao seu sistema sexual como objeto de delícias, pronta para o prazer sexual “usufruir destas minhas / viscosas vazantes embrejadiças. / Deste meu baixio pipocam / amanteigadas delícias”. O homem desejado é comparado a um pamonha, iguaria feita do milho, caso não perceba o estado de excitação da mulher. No linguajar popular o adjetivo pamonha é atribuído a quem é tolo, lerdo. Observamos que o vocabulário evoca o mundo rural, de onde vem o poeta: vazantes, pamonhas, “embrejadiças” (neologismo criado a partir de brejo) que ainda ressaltam a umidade e as fendas, características do órgão sexual feminino, quando excitado (vazantes, brejo, amanteigado).

No oitavo verso, ela suspira pelo órgão genital masculino como “Ó exuberantes / espigas viçosas viris”. No ápice do seu prazer ela se vê em estado de êxtase, “O acorde de lira deleita / e me enleva muito acima / dos simples seres” e suspira satisfeita com os seus prazeres. Podemos ainda ressaltar que, no título do poema, há uma mistura entre o meio urbano e midiático (sex appeal) e o do campo (rural), como a ressaltar que o desejo das

“Marias” se iguala, não importa o lugar de onde fala. Na última estrofe, composta de apenas dois versos, o eu lírico masculino assume a voz, como a sugerir que o cansaço pós-coito deixou a Maria dos Prazeres exausta. Para enfatizar o clima de desejo e paixão, o eu lírico recorre a imagens ligadas ao mundo agrário, como sugere o título, aproximando o corpo feminino da imagem da terra (vazantes, brejos), lugares úmidos, como a vulva feminina. Destacamos também que o poema abusa de elementos ligados ao campo da comida: pamonha, pipocam, amanteigadas, o que destaca o aspecto do sabor e sedução dos versos.

O corpo masculino é representado pelo membro sexual, o falo ereto, cuja imagem é a espiga viçosa e viril. Percebe-se, além disso, uma oposição rítmica e semântica entre a primeira estrofe – composta de 12 versos – e a última, com apenas 2 versos: “Assim- satisfeita / suspira Maria dos Prazeres”. A quebra de ritmo equivale à fadiga de satisfação gerada pelo fim do coito. A escolha do poema, de onde retiramos um verso para nominar este capítulo, enfatiza o tema sobre o qual discorreremos, analisando os poemas de Damião Cordeiro pelo viés do erotismo.

A seguir conheceremos alguns dos poemas eróticos que marcam os três livros de Damião Cordeiro. O poema “Roda de luz”, que destacamos a seguir, integra o livro *Carne de Dois Pelos*:

Roda de luz
Para Rosângela

Adão Chácara
plantava maçã
aguava maçã
e colhia marasmos.
(não tinha sede por
outras cousas).
Adão trazia uma chakra
na flor de seu umbigo.
contemplador,
Adão só olhava
o entorno de seu umbigo.
irritado, o criador
dele fez um olhinho
de barro e lacrou
a energia emanava
da cicatriz da vida.
hoje, Adão degusta
paraísos noutras
regiões do corpo.
(CORDEIRO, 2020, p.91)

Este poema trata das descobertas do prazer. O poema inicia apresentando que Adão Chácara, que plantava e regava maçãs (o que faz lembrar o Adão bíblico, que viveu no paraíso, texto da criação do livro de Gênesis), mas não tinha êxito na colheita “colhia marasmos”. Maçã é tido como o fruto proibido. Estabelecendo mais uma vez um diálogo com o *Dicionário de Símbolos*, ele nos dá várias definições para o simbolismo da maçã, entre elas a definição da maçã como fruto da sabedoria: “formada pelos alvéolos que encerram as sementes, uma estrela de cinco pontas... É por isso que os iniciados fizeram dela o fruto do conhecimento e da liberdade.” (Chevalier, Gheerbrant 2001, p. 572). Comer da maçã pode significar experimentar o conhecimento do mal e do pecado, segundo o pressuposto bíblico, mas também assinala para a busca de uma satisfação ou conhecimento que extrapola o lugar comum.

No sétimo verso, a alusão ao termo chacra remete ao termo derivado do hinduísmo, chakra, considerado como fonte de absorção de energias do ambiente, onde Adão se encontra, e com sentido de circularidade, daí a palavra roda, do título. Por outro lado, também é a forma popular com que o homem do campo diz chácara – chacra. Nos onze primeiros versos do poema, Adão, ainda vivia em seu mundo, contemplativo, de forma inocente “(não tinha sede por outras cousas)”. O que se contradiz nos últimos versos, em que Adão descobre prazeres em outras partes do seu corpo. A descoberta do prazer é luz, equiparada ao *fiat lux* do Gênesis. O título do poema nos leva a refletir o que seria esta roda, algo circular, que gira (hora estamos por cima, hora estamos embaixo), uma expressão do tempo. A palavra luz ilumina ideias, simboliza brilho, fulgor. Uma das definições do dicionário de símbolos dada à luz é: “A luz é relacionada com a obscuridade para simbolizar os valores complementares ou alternantes de uma evolução” (CHEVALIER, GHEERBRANT 2001, p. 567). Nesse sentido dado, pode-se assemelhar a luz pretendida neste poema, a luz da evolução, da descoberta. Por meio desse poema, podemos ver como a escrita de Cordeiro é híbrida, cheia de imagens surpreendentes e com efeitos de sentido, muitas vezes, advindos da mistura de seres, ambiências, sensações e representações que compõem seus poemas.

Outro poema retirado do livro *Carne de dois pelos*, Aveludamento, nos permite conhecer mais acerca do estilo de Damião Cordeiro:

Aveludamento

Para fazer uma madrugada,
um dia, deitei-me
na boca da noite.
noutro dia, acordado,

virei a noite;
 as estrelas caíram...
 (fiz boca de rir).
 a única estrela que ficou
 ascendida, Olhos Negros,
 ela está cá a açucarar
 o paraíso da minha boca.
 fico nessa ânsia louca
 por tê-la;
 cumes, bicos, macios, volumes
 bons cios, língua, linguinha,
 estrela.
 (CORDEIRO, 2020, p.92)

O poema retrata uma noite de amor, em que o eu-lírico diz ver as estrelas caírem e uma dessas estrelas é a mulher amada “a única estrela que ficou / ascendida, Olhos Negros, / ela está cá a açucarar /o paraíso da minha boca.” Ele se refere a sua estrela amada com palavras que exploram o erotismo: “cumes, bicos, macios, volumes / bons cios, língua, linguinha, estrela.” Na poesia erótica, o desejo determina as ações do sujeito desejante que vive em sintonia com as pulsões do seu corpo. É o momento do encontro, um corpo que se abre para outro corpo. A ênfase dada à palavra boca nos leva ao imediato prazer da língua, das carícias aveludadas, dos prazeres que se concretizam na noite (boca da noite), do paraíso que a língua proporciona no corpo do outro, da alusão à língua da boca e da linguinha, clitóris, do órgão sexual feminino. Além disso, a palavra estrela, reiterada no poema, alude à imagem da mulher desejada e ao momento do orgasmo. Neste poema, o corpo feminino é apresentado sob a perspectiva do homem, como um corpo feito para o prazer, para o deleite masculino.

A seguir, apresentamos um poema muito curto, que também integra *Lábios de Porco*:

O reprodutor garanhão
 parece uma fruta;
 toda santa noite,
 o morcego chupa.
 (CORDEIRO, 2021, p.51).

O poema refere-se a figura de um homem que recebe o crédito de “reprodutor garanhão”, homem de muitas mulheres, mas que não se apegua a nenhuma delas, apenas reproduz. Do segundo verso “parece uma fruta”, podemos entender que se trata de um homem bonito, atraente, sedutor, cujas características são agregadas ao desejo do comer. No entanto, paira também uma dúvida sobre a virilidade desse homem – o termo fruta frequentemente é associado ao sentido de afeminado. Os dois últimos versos enfatizam a dúvida que recai sobre

esse garanhão, pois ele é chupado, toda as noites, por um morcego. O morcego é um animal associado à escuridão, ao mistério e à transformação. Na espiritualidade, ele simboliza a capacidade de enxergar além do óbvio, de explorar o desconhecido e de se adaptar a diferentes situações. A partir dessa simbologia, o leitor é levado a desconfiar da imagem do reprodutor garanhão, suspeitando sobre sua identidade sexual, no entanto, paira um sentido ambíguo no texto, que permite outras leituras. No sentido barthesiano do termo, o poema é puro gozo, pois intriga e gera especulações. O verbo chupar, do último verso, é usado como intransitivo. A ausência de um previsível objeto direto subverte a língua, despista o leitor, constrói outras imagens possíveis, surpreendendo quem lê.

As cenas corriqueiras recobram a imagem de que o proibido é desejado e que, muitas vezes, ele se revela às escondidas, por trás de algo ou nas sombras, como sugere o poema “Igrejinha”:

Em rezas vinham
nove noites encarrilhadas.
No dia da bandeira, no escurinho,
hasteavam-se muitos mastros
por detrás das paredes da igreja,inha,
e o padroeiro do lugar ficava
numa saia justa. No dia seguinte, tardezinha,
os anjinhos de pés-de-parede da noite anterior
puxavam a santa procissão no caminho do andor.
(CORDEIRO, 2021, p.85)

Uma tradição bastante comum nas pequenas cidades do interior são as novenas, em festividades ao padroeiro, por isso a sugestão poética as “nove noites encarrilhadas”. Essa construção poética é uma metáfora bastante irônica para se referir aos jovens enamorados, que durante as festividades se entregam às delícias, carícias e saliências do amor. No quarto verso “hasteavam-se muitos mastros”, lemos uma imagem para se referir ao genital masculino em estado de ereção. Os três últimos versos relatam a remissão ao pecado e a dualidade entre o gozo e a busca da espiritualidade, tão comum ao ser humano.

Outro poema muito sugestivo, opõe-se ao lugar sagrado da Igrejinha, a Zona, compondo a cena urbana da cidade pequena do interior:

Zona de conforto

Lá, não precisa de potes de creme
para amortecer a dor na força bruta.
Lá existe um visgo de amor em cada fruta.
Lá, existem fartos seios de mãe-gentil, importados do Brasil.
Lá, se entorpecem de fino vinho, gargalo e bonança...

Fornidas, lá, ninguém quebra-galho...
 Lá, amores mecânicos quebram-se no ralo.
 Lá, não há esbugalho do estropício falo.
 Lá – desde o início – um céu meretrício.
 (CORDEIRO, 2021, p.87)

Neste poema, o título é ambíguo: significa lugar confortável, mas a palavra zona remete ao lugar associado ao meretrício. Essa interpretação é reiterada pelas palavras que nomeiam explicitamente os órgãos sexuais (seios, falo), como pela sugestão dos termos “esbugalho de amor”, “visgo de amor em cada fruta”, que também estão ligados ao campo do erotismo e do gozo. O primeiro verso fala da facilidade do sexo/ amor que se dá, sem artifícios ou esforço (sem potes de creme). O advérbio “lá”, reiterado no poema, é forte referência à “Canção do Exílio”, poema de Gonçalves Dias, em que o lá é idealizado como a pátria feliz. No poema, o lá é a zona, o bordel, caracterizado nos versos como lugar de gozo e alegria. No entanto, o lá remete ao distanciamento do sujeito que fala, a zona está distante dele, por isso a imagem do desejo parece idealizada (um céu meretrício).

O tom de piada e malícia também se evidencia em versos como os que se leem a seguir:

Eva me chamou de lado
 e me disse com malícia
 e gulodiça: a costela de Adão
 é macia e roliça.
 (CORDEIRO, 2021, p.89).

Trata-se de um poema curto, com acentos melódicos intensos como lemos em: malícia, gulodiça, macia e roliça. Novamente o poeta faz uso de figuras bíblicas, Eva e Adão, para representar a primeira mulher e o primeiro homem. A representação sagrada da costela de que foi gerada a Eva converte-se numa piada libidinosa, dessacralizada, o que confere o tom de humor ao poema. Este tom de deboche se repete em muitos poemas do livro *Lábios de Porco* (2021). Como sugere o título, a intenção do sujeito lírico é emporcalhar, sujar, o que é considerado sacro, intocável. Com humor, deboche e ironia, o autor dessacraliza alguns temas e subverte as noções do sagrado, brincando com as ideias fixas e com as várias possibilidades de sentido das palavras.

Vejamos outro poema do livro *Lábios de Porco*

**Que a camareira não me pegue
com a boca borracha**

A dessolidão eu mesmo fabrico
nestes tempos epidêmicos.
Lubrificada, a minha máquina
de fazer amor não abre o bico,
não enguiça na válvula
por onde eu penetro
com ar de moço pudico.
(CORDEIRO, 2021, p. 95)

O título do poema sugere que o eu-lírico encontra-se em um quarto de hotel e que neste lugar ele pratica algo secreto, que foge às regras, uma vez que ele teme ser flagrado pela camareira. O poema foi publicado em 2021, tempo de isolamento social, em que o mundo enfrentava a pandemia da Covid-19, o que se confirma nos dois primeiros versos “A dessolidão eu mesmo fabrico / nestes tempos epidêmicos”. O primeiro verso se inicia com um neologismo “dessolidão”, um traço marcante nas construções poéticas de Cordeiro, significando que o eu-lírico, ele mesmo, resolve seu problema de solidão, com a sua “máquina de fazer amor”, referindo-se ao seu órgão genital. Voltando ao título, onde ele temia ser pego com a boca na borracha, podemos inferir que ele saía do seu estado de solidão com um auxílio de uma boneca inflável. No quinto verso ele exalta a sua viril ereção, afirmando que “não enguiça na válvula”, termo que nos remete à vulva, parte externa do aparelho reprodutor feminino, apesar de, ironicamente, manter o ar pudico.

Comumente lemos, na escrita de Cordeiro, essa perspectiva masculina, do corpo desejante, da busca do gozo pelo simples prazer, desvinculado de uma ideia religiosa da conjunção carnal com fins de procriar ou de uma aderência do sexo, ligado ao casamento ou à afetividade, como lemos no poema a seguir:

Homens pragmáticos
desejam fazer sexo,
mas a sensibilidade feminina
não admite prótese alguma.
(CORDEIRO, 2021, p.109)

Discorreremos, no primeiro capítulo desta dissertação, sobre dois tipos de textos, conforme a teoria de Roland Barthes: texto de prazer, de compreensão mais ligeira, facilmente aceito e o texto de fruição, o que se revela aos poucos, mas sempre se esquivava, incomodando e provocando o leitor. Na poética de Cordeiro, a fruição se destaca, pois, em versos sintéticos,

ele corrompe a linguagem original, surpreendendo quem lê, como no uso da palavra “prótese”, quando o senso comum esperaria ler “hipótese”. Muitas linhas de interpretação se abrem a partir dessa subversão linguística – criada a partir do efeito sonoro provocado entre a palavra previsível “hipótese” e a palavra grafada “prótese”.

Os dois primeiros versos referem aos homens bem decididos, que tratam o ato sexual sem reservas. Os dois últimos versos aludem sobre as mulheres, seres sensíveis, que necessitam de cuidados, de preliminares, de carícias, para que o seu corpo se sinta preparado para se entregar ao ato sexual, assim, não admitindo “prótese alguma”, ou seja, que não aceitam o sexo apenas como uma penetração artificial, desvinculada do afeto. Mas o termo “prótese” também pode aludir ao uso de objetos, que substituam o órgão masculino, ao uso de jogos e materiais de sedução mais ousados, que ofenderiam a sensibilidade feminina.

Porém, no poema que se segue, o eu lírico já se apresenta envolvido afetivamente com a mulher amada. O poema é lírico e é amoroso, sem deixar de ser erótico e sensível:

Parados em mim

Marina, ainda sinto
aquele gosto de mar
em seus olhos:
doce saudade...

Lembra-se de seus olhos
parados em mim?
E daquele galopar
em desatino de nós, barcos?

Ainda sinto aqueles
nossos macios cascos
atracando-se nos ais...
língua cálidas...
lábios incandescidos...
e minha velha içada
rasgando o seu juízo;
lembra-se?

Você era só olhos
parados em mim;
e eu jorrava em você
o meu mar de doçuras...
(CORDEIRO, 2021, p. 141)

“Parados em mim” é um título sugere que ainda há uma memória, que há lembranças, embora os verbos no tempo pretérito indiquem de que se trata de um amor que acabou. Trata-

se de um poema de saudade, que evoca momentos de um amor intenso. As palavras vão surgindo, organizadas em versos intercalados pelas reticências, que sugerem a prolongação dos momentos de amor na memória do sujeito lírico. Recorrendo às reflexões de Roland Barthes, que se aplicam à leitura do poema: “Não se trata de prazer do strip-tease corporal ou do suspense narrativo. [...] Não há rasgão, não há margens, há uma revelação progressiva (BARTHES, 2006, p. 16), porque a voz poética começa e termina pelos olhos, sugerindo uma profunda interação entre os amantes, no momento do sexo. O vocábulo mar, parte do nome Marina, é ampliado nos sentidos de amplitude, profundidade e intensidade. Dele vem a analogia dos amantes como corpos-barcos, balançando ou atracados, numa sugestiva metáfora dos corpos entrelaçados. Como nos ensina Souza (2016): “Esta tensão entre o revelado e o interdito gera o efeito da metáfora e gera também o erotismo” (SOUZA, 2016, p. 27).

A imagem da boneca inflável aparece no poema “Os solteirões”, evocando uma percepção erótica atualizada e diferente:

Os solteirões

Sob o arco do amor,
todo dia é dia de índio,
dia de flechas macias; de cupidos;
dia de dizimadores e dia de solteirões solitários;
insaciáveis.

Do teto da estória,
descem espelhos de veludos
que devoram paus-brasil.
As fantasias redemoinham
sobre leitos arredondados.

Que os lábios sejam
bem amaciados
e as revirâncias
de olhos bem mais afáveis.
Os que pagam amor
são amados.

Ó, bonecas infláveis!
(CORDEIRO, 2021, p.104)

Cada palavra do poema traz uma imagem erótica, construída a partir de uma combinação linguagem/poesia. De acordo com Jean Baudrillard, a linguagem, na escrita erótica, apresenta a mesma finalidade de sedução que o corpo, no ato sexual: “Inserida no jogo do erotismo, a linguagem apresenta uma função lúdica de sedução, cujo único fim está em si

mesmo. Nesta noção de jogo está o sentido etimológico de seduzir, do latim *se-ducere*, que significa desviar no caminho” (BAUDRILARD, 1992, p. 28).

O título “Os solteirões” refere-se aos homens que já possuem certa idade e que ainda não se casaram, mas que estão sempre prontos para as aventuras amorosas: “todo dia é dia de índio”, como sugere o recorte retirado da expressão popular. A segunda e terceira estrofes falam de um quarto de motel: “espelhos de veludos”, “leitos arredondados”, de prostitutas, onde os prazeres acontecem sem pudor. É possível confirmar que se trata de prostitutas nos três últimos versos “Os que pagam amor/são amados.” O último verso “Ó, bonecas infláveis!” há uma exaltação do eu poético pelas mulheres/objetos de fazer sexo.

Percebemos que, de todas as formas, o erotismo é matéria da poesia de Damião Cordeiro. A seguir, podem os perceber como o poeta se apodera do erotismo do verbo alheio, fundindo o gozo do texto ao gozo da carne.

2.1- Palavras de dois pelos: as intertextualidades na poética de Damião Cordeiro.

De acordo com o Glossário CEALE¹⁴, a intertextualidade pode ser definida como a relação entre textos, o diálogo entre textos:

Como se pode notar na constituição da própria palavra, *intertextualidade* significa relação entre textos. Considerando-se texto, num sentido lato, como um recorte significativo feito no processo ininterrupto de semiose cultural, isto é, na ampla rede de significações dos bens culturais, pode-se afirmar que a intertextualidade é inerente à produção humana. O homem sempre lança mão do que já foi feito em seu processo de produção simbólica. Falar em autonomia de um texto é, a rigor, impreciso, uma vez que ele se caracteriza por ser um “momento” que se privilegia entre um início e um final escolhidos. Assim sendo, o texto, como objeto cultural, tem uma existência física que pode ser apontada e delimitada: um filme, um romance, um anúncio, uma música. Entretanto, esses objetos não estão ainda prontos, pois destinam-se ao olhar, à consciência e à recriação dos leitores. Cada texto constitui uma proposta de significação que não está inteiramente construída. A significação se dá no jogo de olhares entre o texto e seu destinatário. Este último é um interlocutor ativo no processo de significação, na medida em que participa do jogo intertextual tanto quanto o autor. A intertextualidade se dá, pois, tanto na produção como na recepção da grande rede cultural, de que todos participam.

¹⁴ Disponível em : <https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/intertextualidade>

Sobre a intertextualidade, é importante destacar a primazia de Bakhtin em relação a esses estudos, quando ele estuda a polifonia da linguagem, ao analisar a obra de Dostoiévski. Bakhtin destaca que o romance seria uma forma dialógica por excelência, partindo da premissa de que toda fala é habitada por muitas vozes.

Os estudos de Bakhtin foram divulgados por Julia Kristeva, a quem cabe o conceito clássico de intertextualidade: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Assim, referências, alusões, epígrafes, paráfrases, paródias, pastiches são algumas das formas de intertextualidade de que lançam mão os escritores em seu diálogo com a tradição. Esse diálogo, no entanto, não se dá sempre em harmonia. Se a tradição pode, de certa forma, ser reiterada com as diferentes retomadas que dela se fazem, pode também ser relativizada ou mesmo negada. No Brasil, no romance de José de Alencar, *Iracema* (1865) e no romance *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, o indígena é personagem principal, mas nos livros esse índio tem um tratamento diferenciado, em dois momentos distintos da história brasileira. A visão idealizada, do século XIX, e a visão polêmica e crítica do primeiro momento do Modernismo brasileiro evidenciam como a tradição é, assim, sempre revisitada, mas pode ser diferenciada nas formas de representação.

A intertextualidade é um dos recursos mais explorados por Damião Cordeiro, que assume de forma explícita essa característica, especialmente no livro *Carne de dois pelos*, de 2021. Nesse livro, a influência de Oswald de Andrade e da Antropofagia, propalada por ele num momento inicial do Modernismo brasileiro. O Manifesto Antropófago (ou Manifesto Antropofágico) foi escrito por Oswald de Andrade e publicado na primeira edição da Revista de Antropofagia, lançada em 1928. O termo *antropofágico* foi utilizado como associação ao ato de ruminar, assimilar e deglutir a cultura estrangeira. A ideia, portanto, era de transfigurar a cultura, principalmente a europeia, conferindo assim, um caráter nacional, mestiço, à arte produzida no Brasil. Inspirado pelo centenário da Semana de Arte Moderna, de 1922, Damião Cordeiro celebra, em 2022, com a publicação de *Carne de dois pelos*, cem anos do Modernismo nacional.

O poema, em destaque, evidencia essa raiz na antropofagia oswaldiana. O título assume que se trata de escrita dialogando com outra, como se fossem duas vozes, duas letras, dois pelos, como se vê no poema a seguir:

Segredo de frutificador
A mulher madura
viu um passarim verde;

caiu no visgo armadilhador.

Para a concretude do sabor,
o grude foi de vez
à amadurecida
maciez do amor.

(CORDEIRO, 2021, p.74)

O título do poema evoca imediatamente uma semelhança sonora com versos da música de Cazuza, poeta e cantor brasileiro, da década de 1980, cujo título é “Codinome beija-flor”. Em determinado momento, o músico alude aos “segredos de liquidificador”. Algumas pessoas entendem que se trata de conversas próximas a um liquidificador ligado, inaudíveis para quem está longe, mas o contexto da música (“que só eu que podia / dentro da tua orelha fria / dizer segredos de liquidificador”) favorece a uma interpretação mais ousada, a de uma língua a explorar um ouvido. No poema, o título sugere algo que frutifique, que nasça e os versos vão evidenciando que, como na música, há a evidência de um amor pleno de gozo que chega.

Usando termos populares, “viu um passarim verde”, que quer dizer que ela encontrou um amor, o eu poético fala do amor tardio da mulher madura. O verso “caiu no visgo armadilhador”, remete à infância dos meninos, que faziam uma mistura viscosa e a colocavam nos galhos das árvores, como armadilha, para capturar pássaros. Os vocábulos expressam a ideia do amor como captura, armadilha (visgo armadilhador, grude), mas que resulta na plenitude e satisfação belamente representado pela evocação tátil e musical dos versos “amadurecida/ maciez do amor”. Conforme notamos, em todos os poemas, Cordeiro dá muita evidência aos sentidos – tato, visão, paladar, audição – provocando o leitor por meio das sensibilidades intuitivas e emotivas.

No poema a seguir, ressaltamos como corpo e texto confundem-se, pois o ato amoroso é equiparado a uma entrega de uma carta de amor:

Como numa carta de amor

Maria estava em posição desarmada
e fixou seu pensamento nalgum instrumento
análogo a uma luneta. Certamente,
Maria pensou que fosse ver estrelas;
mas, delicadamente, José selou um beijo grego;
remeteu-o. O corpo de Maria
trocou correspondências íntimas;
entendeu tudo numa língua
gostosamente ágrafa.

(CORDEIRO, 2021, p.76)

Neste poema, Cordeiro faz referência aos textos bíblicos, na figura das personagens Maria e José, misturando o sagrado e o profano. Mais uma vez há um duplo sentido nos versos, pois Maria e José também são nomes comuns, que podem representar qualquer homem e qualquer mulher. Aparentemente o eu-lírico apresenta um simples movimento de manusear um instrumento para observação do sistema planetário, mas indiretamente, palavras como “posição desarmada” podem se referir a uma posição sexual conhecida como pouso forçado e nos versos dois e três, o órgão masculino é sugerido por uma luneta, símbolo fálico, com o qual a mulher pensava ver estrelas, numa sugestão ao astro celeste e a uma metáfora do gozo.

O poema se torna mais erotizado no quinto verso, quando diz que “José selou um beijo grego” e “remeteu-o”, expressão de um momento intenso e íntimo. Os últimos quatro versos falam sobre correspondências, sobre a língua ágrafa, ou seja, não se refere à correspondência, como uma forma de comunicação escrita, mas sugerem uma cena de sexo oral.

Em *A Natureza de Eros* (1998), Filoteo Faros conclui que o erotismo é uma energia que se propaga por todo nosso ser, impulsionando os sentidos e sendo força de atração a tudo que nos rodeia. De acordo com Faros, “tudo que está ligado ao Eros tem a ver com fantasia, criatividade, com irrupção do novo, do surpreendente, do maravilhoso. Eros produz fascinação, atração, feitiço” (FAROS, 1998, p. 108). Essa é a natureza de Eros, presentificada na vida e na morte, como uma experiência interior. Essa força erótica está presente em quase todos os versos de Damião Cordeiro, com o uma energia primitiva e forte, como um impulso vital do qual nenhum ser pode fugir.

A intertextualidade bíblica, muito forte na poética de Cordeiro, pode também ser lida no poema a seguir:

Na maçã

Na maçã
do peito,
um adão
entendido
cai
em
degustação
e se glorifica
nesse manjar
divino.

(CORDEIRO, 2022, p. 112)

O poema é intitulado *Na maçã* e o título nos induz a imaginar a maçã em seu sentido real, como fruto. E como ‘adão’ é mencionado no terceiro verso, esse sentido é reiterado, nos leva ao sentido do pecado original. Mas, logo nos dois primeiros versos, há uma frase que desvia o sentido “Na maçã do peito”, como um recorte de carne do peito bovino. E, ao percorrer por todo o poema, encontramos a erotização do fruto, agregando valor aos seios femininos, como objeto sensualizado e de prazer. Outro ponto que nos chama a atenção no poema, é que se refere a um indefinido Adão, porém surge a palavra entendido com valor de adjetivo, para dizer que este Adão pode representar qualquer homem, seduzido pelo fruto proibido e pelo corpo da mulher. O poema traz uma estrutura diferente, com versos curtos formados por uma ou duas palavras, marcado pela pausa na leitura, o que intensifica a sensação de prazer.

No poema a seguir, “Aclarícea”, o eu poético extrapola as concepções do desejo, evocando outro tipo de apossamento e gozo. Nele também vislumbramos o desejo e a necessidade de conhecer mais, no entanto, o corpo do texto sobrepõe-se ao corpo de carne, como um corpo que deglute outro corpo, numa espécie de erotismo movido pela admiração e imaginação. O discurso, neste caso, transveste-se da experiência erótica:

Aclarícia

Perto do coração selvagem,
a flecha do cupido
treme ao alvejar
a maçã no escuro.
(CORDEIRO, 2021, p.75)

Aclarícia sugere um misto de dedicatória e carícia à Clarice Lispector, escritora admirada pelo poeta. A Clarice e carícia são termos que se desprendem do neologismo que dá título ao poema. Os versos se compõem de títulos de livros da autora – *Perto do coração selvagem* (1943) e *A Maçã no escuro* (1961) – e estão intercalados pelos versos que denunciam a admiração e o desejo do eu lírico pela sedução do verbo da escritora, como denotam as expressões “flecha do cupido” e “treme ao alvejar”. São expressões eróticas que, ao mesmo tempo, remetem ao que é puro, claro, alvo. O corpo do poema faz referência há um coração selvagem que se vê envolvido em um relacionamento amoroso.

Conforme sabemos, a linguagem da poesia é a linguagem da arte, ornada com palavras, símbolos, imagens, ritmos e sons. De acordo com Roland Barthes, em *O Prazer do texto* (2004), a linguagem da poesia é aquela que “fere ou seduz” (2004, p. 47). Segundo Barthes, no espaço de fruição criado pela poesia (2004, p. 9), não é a “pessoa” do outro que é

necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisibilidade da concretude amorosa; tudo é jogo e movimento. O texto poético é, portanto, um espaço de fruição, de desfrute, de sedução. Dessa forma, poesia e erotismo estão entrelaçados, um é a imagem do outro, pois são movidos pela imaginação e por energias que se aliam. Assim, a poesia não será neutra ou comportada; ela se instala como um mecanismo de força e de reação ao cotidiano. Nesse sentido, a poesia erótica se apresenta como impulso libertador. O corpo em volúpia, sob o comando de Eros, o deus grego do amor, vive intensamente suas pulsões, sem segredos ou limites. O corpo erótico ganha movimento, para viver as expressões múltiplas de Eros na realização e no prolongamento do desejo.

Outra intertextualidade significativa na poética de Damião Cordeiro é com Guimarães Rosa:

Duelo perdido

Rosa pecou por não se espetar
toda desejosa na robustez do espinho
quando a diadorim de seus olhos
borboleteou amadurecência.
O jagunço de seu coração podou
o amor que s'tava a rosear...
(CORDEIRO, 2021, p.100)

Poderíamos apontar que o título desta criação poética sugere um confronto, que encerra com a derrota do amor. Mas a significação que emana da palavra duelo também evoca um duelo entre dois escritores, Rosa, a quem o autor admira e ele próprio. O poema nos leva a uma viagem no tempo da literatura, em um diálogo com a obra *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa.

O eu-lírico começa o poema acusando “Rosa”, por não permitir que o amor acontecesse. Há uma ambiguidade em “Rosa”: rosa nos lembra flor, perfume, beleza, amor, mas que tem espinhos, ou “Rosa” o renomado autor Guimarães Rosa, pai da criação do amor de Riobaldo e Diadorim em *Grande Sertão: Veredas*. O verbo rosear retoma a referência ao escritor mineiro, além de sugerir florescer, brotar.

No terceiro verso somos levados a pensar na personagem Diadorim, “quando a diadorim dos seus olhos”, refere-se ao amor da sua vida, no verso seguinte o “borboleteou amadurecência”, entendemos como o processo de metamorfose, da transformação, de desnudamento e revelação de gênero de Diadorim, passagem da vida para morte, ou da morte para vida. A escrita do nome da personagem em letra minúscula inicial sugere uma

transformação do substantivo próprio em adjetivo: “a diadorim dos seus olhos”, mostrando que se trata de amor cheio de mistérios e medo, como o vivido por Riobaldo em relação ao amigo jagunço.

Na criação de Rosa (1956), a sexualidade de Diadorim se revela quando ele(a) se desnuda, esse desnudamento ocorre em correspondência à sua morte. Bataille afirma que o erotismo é aprovação da vida até a morte. O filósofo Bataille diz que a realização erótica destrói o ser fechado, e a ação fundamental para essa abertura é o “desnudamento”:

A ação decisiva é o desnudamento. 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. A obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada. Há, ao contrário, desapossamento no jogo dos órgãos que se derramam no renovar da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem uma na outra. Esse desapossamento é tão completo que no estado de nudez, que o anuncia, e que é o seu emblema, a maior parte dos seres humanos se esconde, mais ainda se a ação erótica, que acaba de desapossá-los, acompanha a nudez. O desnudar-se, visto nas civilizações onde isso tem um sentido pleno, é, quando não um simulacro, pelo menos uma equivalência sem gravidade da imolação. Na Antiguidade, a destituição (ou a destruição) que funda o erotismo era bastante sensível para justificar uma aproximação do ato de amor e do sacrifício. (BATAILLE, 1987, p. 14)

Bataille, afirma que o erotismo acontece quando há uma entrega total e nesta entrega acontece o desnudamento, uma revelação e entrega a continuidade da existência. *Em Grande Sertão: Veredas*, a relação de amor entre Riobaldo e Diadorim culmina com a cena de morte de Diadorim, momento em que outra verdade é revelada, a sexualidade de Diadorim. Marília Librandi no artigo “Literatura e Erotismo”, publicado em 2020, contribui para o nosso entendimento sobre esse processo de desnudar:

Quando Riobaldo vê Diadorim/Deodorina nu, fica clara a relação erotismo-amor-morte-arte; quando ele vê o corpo, ele usa a mesma expressão que se usa para a relação sexual, “Eu conheci! ... Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa”. E depois, confirmando o encanto dessa visão: “Ela era. Tal que assim se desencantava num encanto tão terrível”, e mais adiante: “Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos... Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos.... que cortou com tesoura de prata.... e eu não

sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: - Meu amor” (ROSA, 1982). A morte do amado é que revela ao amante o que ele nunca vira apesar de vê-lo todos os dias – que ele era outro (a) (LIBRANDI, 2020, p. 94).

Librandi traz trechos da obra de Rosa, que apresenta os sentimentos de Riobaldo após conhecer o corpo nu de Diadorim; os sentimentos e desejo sexual de Riobaldo foram intensificados após a revelação. Bataille afirma que a morte causa fascinação e desejo no jogo do erotismo, ele acrescenta que o marquês de Sade ver no assassinio o ápice da excitação erótica. Em “Duelo perdido”, há um lamento do eu-lírico nos dois últimos versos, porque o amor foi impedido de acontecer, “O jagunço de seu coração podou / o amor que s’tava a rosear” (CORDEIRO, 2021, p.100). O poema foi escrito em outro contexto histórico e o amor do jagunço e Diadorim poderia ter florescido ou ser vivido por outros amantes, n’outro lugar.

Outro exemplo de intertextualidade é apresentado no poema a seguir, em que imediatamente se identifica o diálogo com o diário de Carolina Maria de Jesus, publicado sob o título *Quarto de despejo* (1960):

Os quartos de despejo
das carolinas do mundo
reivindicam: quartos de desejo,

...
Favos, vela ascendida...
huuummm... doce chupar de cana...
melaço... vida...
(CORDEIRO, 2021, p. 147)

No livro de Carolina Maria de Jesus a expressão “Quarto de despejo” refere-se à ideia de lugar onde se jogam entulhos, coisas velhas. Para a escritora, trata-se das favelas como espaço onde a sociedade “despeja” aqueles que são considerados indesejados ou insignificantes. A obra é um relato das dores de quem vive à margem da sociedade. Aqui no poema a expressão ganha outro sentido: faz referência às carolinas/mulheres que são desprezadas pelos homens, que são tratadas apenas como objeto e que anseiam por momentos de amor “reivindicam: quartos de desejo”.

A última estrofe, marcada pelas reticências insinua este desejo pelo prazer da carne, pelas delícias do sexo (alude ao sexo oral, ao gozo e até ao gestar da vida): “huuummm... doce chupar de cana... / melaço... vida...”. Além disso, as palavras evocam comidas doces, saborosas, numa percepção que funde os sentidos humanos, levando o leitor a experimentar

sensações de tato, paladar, visão e olfato. O poema tira a mulher comum de seu lugar invisível e lhe concede um lugar que lhe garante o direito ao desejo e ao gozo.

O próximo poema analisado é dedicado à poeta mineira Adélia Prado:

Falo em línguas

para a poeta Adélia Prado

Jonathan, o meu tempo é no agora,
onde os desejos fumegam deliberados.
Assim, entre ramalhetes gentilezas,
surgem cargueiros de amor
que ofertam homens de finas delicadezas.
Dentre tantas outras linguagens,
esses homens trilham suas línguas cálidas
de metáforas em todo o corpo de meu sagrado.
Deste santo nicho, aos puritanos,
gozo tanto: esguicho.
(CORDEIRO, 2021, p. 171)

A começar pelo título, já temos uma combinação erótica que perpassa pelo sagrado e o profano, contrastes que marcam a poética de Cordeiro. *Falo em línguas*, pode se referir ao dom do Espírito Santo de falar em línguas: expressão de um dom de Deus. Ou o tomar o sentido obsceno das palavras, “falo”, como órgão genital masculino: símbolo do poder gerador, fonte e canal do sêmen e “língua” como parte do corpo que incita ao prazer. São as palavras construindo uma imagem erótica de um sexo oral, palavras e corpo e se misturam: “O corpo é uma presença no sentido real da palavra: a manifestação sensível da essência. É a imitação, a cópia de um arquétipo divino, a ideia eterna” (PAZ, 1994, p. 183).

A poesia opera no limite entre o profano e o sagrado; nem é puramente da ordem dos deuses, nem puramente do domínio do humano. É partindo dessa linha, desse intervalo, que Octavio Paz define poesia, referindo-se a esse estado de aproximação e distanciamento dessas instâncias do poético: “Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente” (1980, 15). Nesse sentido, percebemos que há um traço erótico no rito sagrado, porque pressupõe a penetração de um deus no corpo do homem. O corpo humano é o receptáculo da experiência mística, que é também uma experiência erótica, pessoal e ambígua.

O poema é dedicado a poetiza Adélia Prado e já se inicia referindo-se a Jonathan, figura presente nos versos da poetiza, o eu-lírico feminino reforça as paixões e o amor expressos nos poemas de Adélia Prado pelo personagem. É um pedido de pressa ao Jonathan, pois o momento de amar é agora. Ela se vê embriagada, de tanto desejo “surtem cargueiros de amor / que me ofertam homens de finas delicadezas.” O eu-lírico declara estar experimentando e gozando de diversos amores, várias línguas e linguagens visitam o seu corpo.

Nos exemplos abaixo, podemos ler as referências imediatas, pinçadas da leitura de poemas de Adélia Prado, que inspiraram Cordeiro no poema “Falo em línguas”. O poema “o Espírito das Línguas”, da mineira Adélia Prado, foi publicado em 1981, no livro *Terra de Santa Cruz*:

O Espírito Das Línguas

A propósito de músicos, ginastas, coreógrafos
 digo na minha língua:
 PUXA VIDA! VAI SER ARTISTA ASSIM NO
 INFERNO!
 É português como se fora russo.
 Descuidada de que me entendam ou não,
 falo as palavras,
 para mim também e primeiro,
 incompreensíveis.
 As artes falam humanês,
 também as caras dos homens
 escrevem o mesmo código.
 O que é PUXA VIDA
 VAI SER ARTISTA ASSIM NO INFERNO?
 Só expressam as línguas nas clareiras
 que o choque de uma palavra abre na outra.
 Na Bulgária, certamente traduz-se PUXA VIDA
 por: BERIMBAU! FILIGRANAS DE RENDA!
 Compreender o que se fala
 é esbarrar na sem caráter,
 inominável, corisca poesia.
 (PRADO, 1981, p. 36)

O poeta apropria-se dos diferentes sentidos de “falo”, mas, como Adélia Prado, reflete metalinguisticamente sobre o poder da linguagem poética. E Jonathan, a quem o poeta invoca em seu poema, é referenciado por Prado em muitos poemas, publicados no livro *O Pelicano* (1987) e a Faca no Peito como “Pranto para comover Jonathan”, “Raiva de Jonathan”, “O sacrifício”, A criatura etc.

Durante entrevista ao programa “Roda viva”, há 20 anos, a escritora mineira Adélia Prado diz que: “Jonathan é o masculino, aquilo que eu não sou, aquilo que me falta e aquilo que eu desejo para a minha completude. Ele é exatamente um fato poético desde sempre [...], hora em que tudo mais desce à desimportância. Isso é Jonathan para mim.” Jonathan, personagem quase onipresente em suas poesias e prosas, continua sendo um mistério na literatura brasileira.

Como exemplo, segue o poema “Pranto para comover Jonathan”, que fala de um amor intenso:

Os diamantes são indestrutíveis?
 Mais é meu amor.
 O mar é imenso?
 Meu amor é maior,
 mais belo sem ornamentos
 do que um campo de flores.
 Mais triste do que a morte,
 mais desesperançado
 do que a onda batendo no rochedo,
 mais tenaz que o rochedo.
 Ama e nem sabe mais o que ama.
 (PRADO, 1987, p. 72).

2.2- João Antônio: uma personagem que se multiplica

Quem seria, afinal, o João Antônio, sempre referenciado na poética de Damião Cordeiro? As repetições não são gratuitas na literatura, elas servem para reforçar um elemento, um sentimento, uma característica que o escritor quer ressaltar.

João Antônio ora aparece como personagem, ora como vocativo e, em outras vezes, como alguém a quem Damião Cordeiro dedica seus versos. Poderia ser alguém com quem o poeta conviveu, ou convive; um amor, um amigo ou simplesmente um prosaico representante da humanidade, servindo de referência a qualquer homem. Em outra hipótese, João Antônio pode ser entendido como uma espécie de alter ego do autor, que reflete suas angústias, amores e dores, como um espelho.

Sabemos, no entanto, da natureza polissêmica da palavra poética; ela pode ser muitas coisas. Como afirmou o poeta Mário Quintana, em Caderno H. : “A poesia não se entrega a quem a define” (QUINTANA, 2013, p. 34). Seguem alguns poemas, em que a figura de João Antônio aparece.

Nesse poema, a seguir, retirado do livro *Lábios de Porco*, o poeta apresenta uma cena prosaica do interior do Brasil, onde se fundem a religiosidade do povo, os costumes, o desejo, o jogo:

Inerências tão-humanas

Depois de ter puxado a reza do terço
na casa de Mané Saruê, João Antônio
puxou um bate-coxa libidinoso
sob a luz de um velho candeeiro de azeite
que acanhado bruxuleava.
No eitão da casa, Rosita mais Zé-Melete
se enroscavam voluptuosamente;
(veludas unhas numa quixabeira robusta e macia;
um só corpo; nenhuma alma imaculada).
Num reservado fora do corpo da casa,
entre mulheres imundas que chupavam
bebidas quentes e mascavam rodela
frias de mortadela vencida,
o dono da casa – numa cabeceira de mesa torta –
puxou uma avarenta jogatina, cujas carta
não eram destinadas ao amor.
(CORDEIRO, 2021, p.43)

Este poema trata da sensualidade sem subterfúgios, mas ela está integrada às cenas comuns do cotidiano. A partir do terceiro verso, o que se lê é volúpia, gozo, toques, ampliados pela exploração dos sentidos (tato, visão e paladar, principalmente). Os dois primeiros versos opõem-se ao restante do poema, numa construção paradoxal que, entretanto, não causa estranheza ao leitor. A reza e o bate-coxa (uma dança popular, em que os corpos ficam juntos, coxa com coxa) são momentos diferentes da vida. A referência às mulheres imundas, num reservado fora da casa sugere tratar-se de um bordel, onde se celebra a vida com dança, comida e jogatina. O efeito dos versos compridos, em estrutura de cavalcamento, e a exploração musical dos termos (candeeiros de azeite, rodela fria de mortadela vencida) imprimem um ritmo mais ágil ao poema, sugerindo a movimentação febril da noite. João Antônio é mero personagem, entre alguns citados, mas a ele cabe começar uma dança sensual.

No poema “A fortaleza”, novamente nos deparamos com a figura do “João Antônio”, citado em muitos textos de Damião Cordeiro. Seria este um *alter ego* do escritor? Seria uma representação do homem sertanejo, comum, cheio de plenos desejos e muitos vazios? No poema a seguir, João Antônio encontra-se preso na “fortaleza” do casamento:

A fortaleza

João Antônio,
em casa com a esposa
– só feijão com arroz –
nem mesmo maxixinho,
este desejo que desatina.
Lá fora, poderia ter,
mas os muros do amor:
muralha da china.
(CORDEIRO, 2021, p.60)

O poema é uma metáfora do casamento que caiu em rotina, no quesito da sexualidade, “em casa com a esposa só feijão com arroz”, prato rotineiro, “nem mesmo um maxixinho”, nenhuma ousadia, nenhuma inovação. O eu-lírico revela que João Antônio até sonha um amor extraconjugal, mas o desejo é reprimido pela fidelidade ao casamento. A insatisfação de João Antônio está clara, reiterada no advérbio “só”, mas o casamento o reprime, como as imagens do muro (ironicamente adjetivados como do amor) e da muralha da china.

No entanto, no outro poema, João Antônio vive uma relação incestuosa:

Incesto

João Antônio,
de assoalho pélvico escorregadio,
vadio, caiu de bumbum macio
sobre um dos membros da família.
(CORDEIRO, 2021, p.67)

O título já prenuncia o ato sexual entre os membros da família; nos dois primeiros versos, nos é apresentado mais uma personalidade de João Antônio, desta vez explorando uma sexualidade indefinida, “assoalho pélvico escorregadio”, o que sugere uma possível homossexualidade de João Antônio. O verso seguinte o acusa de malandro, enquanto os dois últimos versos surgem para questionar sua sexualidade, quando, em consonância ao título, afirma que ele caiu de “bumbum macio”, entregando-se a um dos membros da família. A palavra membro, como podemos ressaltar, também alude ao órgão sexual masculino.

Até aqui podemos falar de como o poeta mineiro vai representando o desejo em seus poemas, trata-se de um desejo dramatizado em versos, ora do ponto de vista masculino, ora do ponto de vista feminino, mas sempre aliado à ideia das coisas corriqueiras, da forma como a sociedade vê o corpo, sob a luz dos interditos, ou nas sombras, na zona das coisas inconfessáveis, por isso aparecem ambigualmente sugeridas. São poema eróticos, porque são poemas do corpo – boca, olhos, mãos, língua aparecem a todo momento. Mas também há

inúmeras sugestões metafóricas dos órgãos sexuais humanos, que quase sempre aparecem plenos de sugestões, apelos aos sentidos, ao tátil, ao paladar, na maioria das vezes e à sonoridade da língua. O poeta nunca se afasta de seu lugar de origem, de sua cidadezinha interiorana, com suas plantas, bichos, lamparinas candeeiros, mas também deixa evidente o cidadão do mundo, o homem que se estudou na cidade grande.

Essa natureza indômita aparece, no entanto, refreada pela prisão do casamento. Uma curiosa observação é que, quando a imagem do casamento aparece nos poemas de Cordeiro, ele recorre também à personagem João Antônio:

Jota A

Quando solteiro,
João Antônio
era um príncipe,
desses que não
engoliam sapos.
Para ele, o argolamento
conjugal era apenas uma
quase-mentira,
uma via-saborosa
nada sublime, emergida
de um conto de fada qualquer.
Hoje em dia, (sem boniteza,
e com muita precisão),
para garantir oito bocas,
João Antônio pula miúdo,
desmedido. O aluguel aperta
a boca do fogareiro.

Abrasado em querências,
João Antônio tenta atizar
a sua Amélia naufragada
em frias cinzas.

(CORDEIRO, 2021, p.79)

Trata-se de poema extenso, um poema quase narrativo. Cordeiro novamente traz o João Antônio, vulgo Jota A. Os cinco primeiros versos relatam que ele era um jovem rapaz que selecionava bem as mulheres, um príncipe. Os próximos versos revelam que ele não acreditava no casamento, sugerido como o argolamento. O poema desdobra-se no tempo, evidenciando um João Antônio que “pula miúdo”, ou seja, desdobra-se para alimentar oito bocas. As chamadas iniciais são convertidas em frias cinzas, nas quais a Amélia, significativo nome de mulher do lar, dedicada e resignada, naufraga. Os nomes fogareiro, cinza e naufragar representam os rumos de um casamento consumido pela rotina e pelo esforço de provedor. O

impulso erótico vê-se ameaçado pelo compromisso do casamento, pois perde o sentido do desejo, da falta do outro que, depois do “argolamento” já está conquistado.

Essa dualidade é ainda sugerida no poema “Caritas quae sera tamen”, que traz de volta a personagem João Antônio:

Antes que o fel da finada esposa
se quebrasse sob o quente
da terra recente, assiduamente,
João Antônio principiou a frequentar,
a mesma casa-das-mulheres-perdidas,
a mesma fornalhinha delirante
de sempre (dessas que ferroam
gostosamente e ovulam pegajosos visgos).
Simples assim, João Antônio encontrou
o grude da vida dele: primeiro amor.
(CORDEIRO, 2021, p.86)

Nesta construção poética, o título aparece em latim, traduzindo para a Língua Portuguesa: Caridade ainda que tardia, o título assemelha aos dizeres que trazem a bandeira de Minas Gerais: Libertas quae sera tamen, também em latim que significa: Liberdade ainda que tardia. Uma liberdade, que vamos encontrar neste poema, diante da morte da esposa do João Antônio.

O poema inicia-se referenciando a morte da esposa de João Antônio e a ausência do seu luto. Percebemos que este luto não foi vivenciado logo nos primeiros versos, onde lemos a referência ao fel da finada esposa. Este fel tem uma simbologia muito forte na vida humana, como nos esclarece *Dicionário de Símbolos*:

O fígado é comumente associado às comoções da cólera, e o fel, à animosidade e às intenções deliberadamente venenosas, o que explica o sabor amargo da bÍlis. Poucas interpretações existem que, em outras áreas culturais, não tenham uma relação qualquer com esta: o Islã atribui ao fígado as paixões, e ao fel, a dor. (CHEVALIER; GHEERBRANT 1906, p.427)

Compreendemos, assim, que João Antônio não guardou o luto, pois queria se ver livre das amarguras de um casamento infeliz. Voltou a frequentar a casa das mulheres perdidas, ou seja, o bordel, onde ele revive os gozos do primeiro amor. Comparativamente ao fel (amargor) do casamento, os vocábulos gostosamente e delirante evocam atmosfera erótica reencontrada.

A personagem João Antônio reaparece em outro poema, que resulta na mesma imagem do casamento como prisão e gaiola, mas, dessa vez é a esposa que renega a união “só para o amor/ esse mantimento que não sustenta carne”:

Perdido de casamento,
João Antônio foi encontrado
em Ilha Solteira; livre, leve e solto.
Sua esposa não mais suportava
ser gaiola vazada só para o amor:
esse mantimento que não sustenta carne.
(CORDEIRO, 2021, p.88)

Um poema curto e sem título, que novamente traz João Antônio, desta vez separado, divorciado. O último verso transmite a ideia de que João Antônio não provia o sustento da casa, queria viver apenas de sexo. Após o divórcio ele se encontra solteiro, “livre, leve e solto”. Há humor e paródias que desconstroem as mazelas do divórcio, como na alusão á Ilha Solteira e á brincadeira linguística estabelecida na expressão “Perdido de casamento”, com a instauração de uma única letra, que altera a previsibilidade do texto.

Um pé em dois estribos

João Antônio
era desse que penetravam
um pé em dois estribos.

Participante de um triângulo amoroso,
a madura Esperança viajou primeiro
que a concorrente Felicidade.

Esta última, aspergida de cheiros-verdes,
engrossou o cotejo fúnebre
da rival, metida dentro
de um apetitoso vestidinho cor de alface – e sob ele –
uma sensual salsinha transparente
que fingia esconder os segredos
de toda a satisfação.
Bem enlaçado no lóbulo veludoso
da orelha esquerda,
um ramalhete de arruda;
e na boceta de rapé,
aconchegada maciosamente
entre os seus fartos bustos,
sete pitadinhas de sal grosso.
(CORDEIRO, 2021, p.99)

O título do poema é construído a partir de um jogo de palavras que sugerem um triângulo amoroso, logo no início da segunda estrofe esse dado é confirmado “participante de um triângulo amoroso”, neste relacionamento estão envolvidos João Antônio, Esperança e Felicidade, mas o poema revela que Esperança faleceu “a madura Esperança viajou primeiro”, uma ironia do eu-lírico, porque foi justamente Esperança quem faleceu e Felicidade, agora toda cheia de esperanças, em ter o seu homem por inteiro, só para você, “metida dentro de um apetitoso vestidinho cor de alface”, cor verde, simbolicamente, cor da esperança, segue o cortejo fúnebre da rival. Felicidade é apresentada de forma apetitosa, atraente e cheia de superstições “entre os seus fartos bustos, / sete pitadinhas de sal grosso.”

Seis e meia

Não existe o fogão; e sem o fornir da lenha –
a trempe para o amor fica desntrida.
Coitado de João Antônio
_ com o seu diabetes lá nas topas –
Sofre de fogo curto.
Maria Constância, sua amante mais constante,
Atiça, atiça, atiça ...
Mas João Antônio já não pode com doçura de amor.
(CORDEIRO, 2021, p. 143)

Já nos deparamos com esse título, porém empregado no corpo de outro poema, mas simbolizando a mesma imagem, seis e meia, ponteiros sobrepostos em posição de descanso, simbolizando a impotência sexual masculina. Um poema de ambiguidades; nas entrelinhas relata a dificuldade de ereção sofrida por um homem diabético, aqui representado por João Antônio. A ciência explica que homens com problemas de diabetes sofrem com a disfunção erétil, tem dificuldade de ter ou manter uma ereção e, conseqüentemente praticar atividade sexual.

O texto inicia dizendo que “não existe o fogão”, ou seja, não existe o desejo sexual, não há ereção e quando acontece “sofre de fogo curto”, não consegue se manter em ereção, mesmo com os estímulos e insistência da amante, Maria Constância, nome que remete ao termo constante, aquilo que se repete continuamente. Ao finalizar do poema constamos que João Antônio, por ser diabéticos e ter elevados níveis de açúcar no sangue “não pode com doçura de amor.”

Optamos por deixar o enigma João Antônio. Poderíamos entrevistar o poeta e perguntar sobre a identidade de personagem tão repetida. Talvez ele não esclarecesse. Talvez

sim. Preferimos deixar João Antônio com sua existência de verbo poético: inapreensível, intraduzível.

2.3- UM POETA CONTEMPORÂNEO

Muitas características da literatura contemporânea estão relacionadas com o movimento modernista, com a ruptura com os valores tradicionais. No entanto, o que mobiliza o poeta de hoje não é a busca de uma identidade literária; a literatura brasileira, a partir do final do século XX e início do século XXI, revela uma crise existencial do homem pós-moderno.

A poesia brasileira contemporânea recorre ao conceito de tradição para estabelecer a comunicação entre tempos e autores diferentes. Ao mesmo tempo, está inserida na busca pela criação e pela experiência – aliada à tradição e à linguagem – que seus autores emprestam às obras. A poesia contemporânea dá grande interesse aos recentes fenômenos de massas como os quadrinhos, o cinema, a música pop, entre outros.

Damião Cordeiro apresenta um pouco dessas características acima descritas. Ao mesmo tempo que seus versos revelam seu lugar de origem e seu forte vínculo aos valores de sua terra natal, ele busca o mundo e o universal, dialogando com vários autores e apresentando temas que dizem respeito ao ser humano, de qualquer época ou lugar, como amor, desejo, humor, crítica e a própria busca da poesia. Seus versos são curtos e sem rimas, mas intensos. No aspecto formal, a síntese é sua característica mais marcante, como se vê no brevíssimo poema a seguir:

Aberração

Galinha de pinto.
(CORDEIRO, 2022, p. 78)

O menor poema das obras de Cordeiro pode até parecer uma aberração mesmo, como prevê o título, mas, em poucas palavras, o ambíguo poema refere-se ao animal galinha, que passou pelo processo de chocar os ovos e assume o papel de mãe dos pintinhos, ou, de forma maliciosa, pode se tratar da figura de uma mulher que tem encontros amorosos com vários homens, pois pinto é um dos nomes dado ao pênis, órgão sexual masculino. Neste poema,

observamos uma nítida influência do poema-piada, introduzido no Brasil pelos modernistas de 1922.

Porém, em outros poemas, publicados no mesmo livro, *Carne de dois pelos*, o poeta adota uma influência mais tradicional, embora ainda opte pela forma livre:

Inventário

Ó, deusa-vênus-de-amor-volúpia,
quando eu puder não mais morrer de gozo,
semeie o meu sexo onde não há sexo;
os anjos hão de agradecer e dele fazer usufruto comprido.

Ó, deusa-vênus-de-amor-volúpia,
quando eu puder não mais morrer de gozo,
semeie os meus olhos na perpétua aurora,
lá nunca há de pairar a cor do anoitecido.
(CORDEIRO, 2022, p. 38)

O eu-lírico escreve o seu inventário de forma bastante erótica. Ele clama pela deusa Vênus, deusa do amor, numa exaltação do amor passionai. Pede a ela que semeie o seu sexo, para que frutifique em outras gerações, inclusive, com muita ousadia, apela para que o seu sexo, seja semeado entre os anjos, seres espirituais, assexuados. O vocabulário, diferente do que se nota em outros poemas, tende ao clássico, com uso de palavras do universo erudito: volúpia, usufruto, perpétua, pairar, aurora.

No poema a seguir, o tom é displicente, a linguagem é coloquial, com uso de termos de gíria e alguns recursos gráficos próprios da linguagem escrita informal, como o uso das abreviações:

Anúncio privê

Gata universitária trilingue
alto nível lib.
no cume da delícia
ainda arranho inúmeros dialetos
mesmo que indecifráveis
mas contudo – delirantes –
c/cert. Paraíso.
(CORDEIRO, 2022, p. 42)

O título anuncia algo que é privado, que só pode ser visto ou consumido por um determinado público. O poema faz a propaganda de uma mulher de forma bastante erótica.

Todos os versos exalam sensualidade “alto nível lib. / no cume da delícia.../ c/cert. Paraíso.”, referindo-se às garotas de programa que são universitárias ou se anunciam como tal.

O mesmo tom e linguagem se mantém no poema abaixo destacado:

Noite de solidão

Para a blitz do amor,
os meus documentos
estão em dia;
ninguém os deseja.
(CORDEIRO, 2022, p. 64)

Um curto poema que revela a solidão do eu-lírico. Sugere-se que, embora ele esteja apto para a atividade sexual, não encontra ninguém que o deseje. Apesar da solidão declarada, vê-se uma característica muito comum na poética de Cordeiro: o humor.

Banzo

Ó fina flor do vigésimo terceiro andar
de seduceres e de figamentos
impiedosos de bons,
permita-me que eu ainda navegue
na íris dos seus olhos
amores profundos,
onde o pirata
de meu coração anda cego
por enxergâncias sentimentais.
(CORDEIRO, 2022, p. 109)

O poeta também brinca com as palavras, combinando termos em latim com neologismos (seduceres, figamentos, enxergâncias), para expressar a admiração e o desejo do eu-lírico pela moradora do vigésimo terceiro andar.

O erotismo está sempre presente, às vezes, numa combinação de pornografia com lirismo:

No entre-pérolas
de Rosa fechadinha
em botão
uma humidade
relativa do amar
encharca
entalo
delícia.
(CORDEIRO, 2022, p. 88)

Os versos desse poema traduzem de forma metafórica o órgão sexual feminino. A mulher Rosa ou a vagina “rosa” estão sugestivamente retratadas em estado de desejo “uma humidade / relativa do amar”, lubrificado, pleno de desejo. No corpo do poema é insinuado, através do duplo sentido das palavras, um ato sexual.

No poema a seguir, carícias, desejos e cenas eróticas estão associadas às frutas, ao sabor, ao paladar:

Instinto bicho-grilo

Alembro como se fosse hoje,
alucinadamente, trepávamos
no pé de manga-espada;
pele maduras; bocas;
sabores tropicais.
Chupávamos; devorávamo-nos.

O amor não tinha caroço.
(CORDEIRO, 2022, p. 150)

O título é construído a partir da expressão bicho-grilo, uma gíria utilizada para se referir a uma pessoa descolada, com ideias diferentes, que vive um pouco fora da realidade. No entanto, a primeira palavra do primeiro verso é “alembro”, fortemente regionalista, identificando um amor do passado, vivido na naturalidade de um espaço rural, interiorano. E também podemos pensar no grilo, como inseto, ser que diversifica em centenas de espécies, algumas dessas se alimentam de plantas, insetos, fungos e restos de alimentos humanos. A metáfora do último verso entrega a beleza e a suavidade daquelas experiências amorosas.

Conforme demonstra essa leitura, os versos de Damião Cordeiro apresentam-se de modo ambíguo, sugestivo, evocando o gozo da língua e o gozo da carne. Influenciado pelas leituras de Drumond, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, entre outros, o autor revela-se um sensível observador do homem de seu tempo. Com versos, a maior parte curtos, marcados por um ritmo ágil, apelando para imagens ora provocadoras, ora irônicas, Cordeiro pode ser definido como um poeta das sugestões, pois há em seus textos um apurado apelo aos sentidos (visão, tato, audição, principalmente).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizamos o produto do nosso estudo, com o sentimento de que foi um período de avanços no conhecimento literário. A priori, convivemos com certa resistência, ao pesquisar sobre um poeta desconhecido, contemporâneo, fora do cânone literário. Mas os empecilhos foram ultrapassados à medida que fomos percorrendo pelos caminhos da pesquisa, descobrindo que é também este seu papel: desvendar o não visto, propor um olhar para além do mundo conhecido, deixar margens para outras indagações.

Assunto que antes era incômodo tornou-se leve, prazeroso e intrínseco à vida a partir do momento que conhecemos os pensamentos do filósofo Bataille, que nos apresenta o erotismo como parte da existência humana, que nos acompanha do nascer ao morrer. Bataille coloca o erotismo entre dois polos: o interdito e a transgressão, auxiliando-nos na leitura dos poemas de Damião Cordeiro, sob o fulcro do erotismo.

Outro estudioso que trouxe suporte para o nosso estudo foi Afonso Medeiros (2008) com seu artigo “O imaginário do corpo entre o erótico e o obsceno - Fronteiras Líquidas da Pornografia”, que nos levou a refletir sobre as fronteiras movediças entre o erótico e o obsceno, expressos através da arte, na cultura visual. Destacamos os diálogos acalorados entre as artes visuais e o erotismo, em que se destaca a nudez dos corpos como alimento das artes. Segundo Medeiros, o corpo é matéria do desejo e, portanto, objeto de desejo do artista.

Roland Barthes (2006) com o livro *O prazer do texto*, enriqueceu o nosso trabalho, apresentando-nos um paralelo de prazeres que integram o corpo e o texto. O seu livro versa em torno de dois conceitos: prazer e fruição, apresentando-nos a perspectiva de uma escrita que pode ser vista como um exercício erótico da linguagem. A escritura, na concepção barthesiana, proporciona a quem está do outro lado algo a mais, leva o leitor a preencher as lacunas deixadas no texto com as suas próprias experiências de vida e de leitura. Barthes nos aproxima de uma percepção de linguagem, cuja base é uma relação muito íntima entre leitor e autor, em que não é apenas o leitor que escolhe o texto, este, uma vez atraído pelo texto, também é escolhido.

Outro escritor que também contribuiu com nossa leitura e pesquisa foi Dino Preti (1930), por meio da obra *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. Preti nos apresenta a ideia de uma linguagem erótica de cunho obsceno-cômico, que começa a surgir no Brasil no início do século XX, através de publicações em folhetins, periódicos, jornaizinhos que circulam no Rio de Janeiro. A ênfase do seu trabalho está no jornal *O Coiô* e

no *Dicionário Moderno*. O *Coió* aparece surge de forma anônima, um trabalho historicamente pioneiro e pouco estudado da cultura popular brasileira, que expressa “a linguagem erótica e suas manifestações na gíria, no vocabulário obsceno e nos processos linguísticos de expressão da malícia” (PRETI, 1930, p. 2). Já o *Dicionário Moderno* surge para dizer o que não se podia dizer abertamente. Segundo Preti, o dicionário traz “a tradicional verve e malícia carioca, o humorismo boêmio, o espírito lúdico (...) a própria ideologia sexual de uma época, de valores marcadamente masculinos, a subestimação da mulher e a sua marginalidade social” (PRETI, 1983, P.27).

Amparada pelos estudos sobre o erotismo e sobre a linguagem poética, ler Cordeiro, um autor ainda não presente nos estudos acadêmicos, não foi uma leitura desconfortável; tornou-se uma leitura descobertas e desafios, que nos transportou para algumas reflexões essenciais sobre a literatura brasileira e os representantes da literatura contemporânea. Os poemas de Cordeiro nos levam a compreender que não há palavra isolada, as palavras, somadas umas às outras, implicam a totalidade de um discurso de onde jorram erotismo, paixão, interditos, transgressões. Não foi fácil refletir, pioneirissimamente, sobre um poeta novo, e esse risco deveu-se até mesmo na seleção de determinado poeta, do conjunto de sua obra, na crença de que, apesar de não estudado, Cordeiro merecia ser estudado, pois seus livros já identificam uma linha orgânica definida e um projeto literário em formação, que merece ser destacado. Para isso, contei com o aporte e a confiança de minha orientadora, que, a meu lado, seguiu por esse desafio.

Outra tarefa difícil foi desvencilhar o eu poético desconhecido, do poeta Damião Cordeiro, amigo pessoal, do nosso círculo de convivência, companheiro de caminhada, de rodas de poesias, de sarais, de lutas sociais. Por vários momentos durante a escrita, fomos traídos pela intimidade, deixando expressar falas como “o meu amigo Damião”, o que precisei corrigir imediatamente e voltar às formalidades que o trabalho exige, ressaltando o escritor Cordeiro e não o amigo Damião. Esta proximidade com o poeta se dá por sermos da mesma região, de famílias tradicionais de nossa terra, mas neste processo de escrita era o científico que tinha que sobressair, uma vez que a voz que fala nos poemas, não é a voz de Damião e sim de um poeta que inspira vários eu-líricos, ora o João Antônio, ora uma figura feminina, sedenta por quero-queros.

Quantas aventuras literárias experimentamos neste processo de escrita, quanto conhecimento! Foi uma oportunidade de nos aproximar mais de alguns escritores que em algum momento já haviam marcado em nossa trajetória de estudos e oportunidade de conhecer alguns teóricos como Bataille, Sade, Barthes, Paz, entre outros.

Em suma, eis aqui o nosso produto, esperamos que esta seja uma pesquisa que provoque outros estudos e olhares sobre a literatura que se produz hoje no Brasil e sobre outros poetas que precisamos conhecer. Ao lado da necessária leitura dos clássicos e dos autores já conhecidos e estudados é preciso desvendar o que se está escrevendo no Brasil atual, quem são e como escrevem os poetas que nos rodeiam.

Eis aqui, o nosso produto!

REFERÊNCIAS:

ALEXANDRIAN, Sarane. História da literatura erótica. 2. ed. Tradução de Ana Maria Sherer e José Laurenio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ALMEIDA, Horácio de. Dicionário de termos eróticos e afins. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

ANÔNIMO. Teresa Filósofa. Trad. De Maria Carlota Carvalho Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2000 (Coleção Pocket L&PM).

ARETINO, Pietro. Sonetos luxuriosos. Tradução, nota biográfica, ensaio crítico e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ASSIS, Machado de. Obra Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994. v. II, p. .
JEUDY, Henri-Pierre. O corpo como objeto de arte. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

AURÉLIO. Dicionário Aurélio online: Disponível em: <https://www.dicio.com.br/aurelio-2/>. Acessado em 10/05/2023

BARTHES, R. Fragmentos de um Discurso Amoroso. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1998. BATAILLE, G. O Erotismo. Porto Alegre: LP&M, 1987. BAUDRILLARD, J. Da Sedução. Campinas: Papirus, 1992.

BARTHES, Roland. O prazer do texto. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BATAILLE, Georges. O erotismo. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L & PM, 1987.

BATAILLE, Georges. O Erotismo. Bataille, G. (2003). História do olho. (Eliane Robert Moraes, Trad.). São Paulo: Cosac Naif.

BAUMAN, Z. Amor Líquido. Sobre a Fragilidade dos Laços Humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo: fatos e mitos, vol. 1 (1949). Tradução Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. v. 1.

BUENO, Alexei. Antologia pornográfica: de Gregório de Matos a Glauco Mattoso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

BRANCO, Lucia Castello. Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro. Belo Horizonte: UFMG, 1985.

BRANCO, Lucia Castello. O que é erotismo. São Paulo: Brasiliense, 2004. Coleção. Primeiros Passos.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. Artes de fazer. ed 19. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2012.

CHALHUB, A. Poética do Erótico. São Paulo: Ed. Escuta, 1993.

CHARTIER, Roger. Práticas da Leitura. Trad. Cristiane Nascimento. 5 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

DEL PRIORI, Mary. Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

DORAIS, M. O Erotismo Masculino. São Paulo: Loyola 1994.

FAROS, Filoteo. A natureza de Eros. São Paulo: Paulus, 1998.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FREUD, S. Totem e Tabu. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: FREUD, Sigmund. Um caso de histeria, três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos (1901-1905). Rio de Janeiro, 1996. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 7, p.117-231.

GARCIA ROZA, L. A. Metapsicologia Freudiana. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

GUILLEBAUD, J. C. A Tirania do Prazer. Rio Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

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

MEDEIROS, Afonso. “O imaginário do corpo entre o erótico e o obsceno. Fronteiras Líquidas da Pornografia”, Funape, 2008.

MÉNARD, R. Mitologia Greco-romana. São Paulo: Opus Editora, 1991.

MIRANDA, Ana. Que seja em segredo: escritos da devassidão nos conventos brasileiros e portugueses dos séculos XVII e XVIII. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014 (Coleção L&PM POCKET).

MORAES, Eliane Robert. Topografia do risco: o erotismo literário no Brasil contemporâneo. Cadernos Pagu, n. 31, p. 399-418, jul. 2008.

MOTOMURA, M. Como era o sexo na Idade Média? Disponível em : <http://mundoestranho.abril.com.br/historia/como-era-sexo-idademedia481346.shtml>

NASIO, J. O livro da Dor e do Amor. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. PAES, J. P. Poesia Erótica em tradução. São Paulo: Cia das Letras

O'NEILL, Eileen. Gênero, corpo e conhecimento. Tradução de Brita Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

PAZ, Octavio. O arco e a lira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

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

PAZ, Octavio. A Outra Voz. São Paulo, Editora Siciliano, 2001.

PLATÃO. O banquete. In.: PLATÃO. Os pensadores. Tradução de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p. 32-102.

Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7729689/mod_resource/content/1/Plat%C3%A3o%20%28Os%20pensadores%29.pdf>. Acesso em: 09 maio 2024.

PRETI, Dino. A linguagem proibida – um estudo sobre a linguagem erótica: baseado no Dicionário moderno de Bock. São Paulo. T.A. Queiroz, 1983.

ZUCCHI, Vanessa. Do prazer do texto ao prazer da crítica. Revista Investigações, Recife, v. 27, n. 1, p. 1-13, jan. 2014. Disponível em: <periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/492>. Acesso em: 22 mar. 2017.

LISTA DE FIGURAS

São Sebastião:

Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Guido-Reni/384140/S%C3%A3o-Sebasti%C3%A3o,-.1615.html>. Acessado em 21/05/2023 as 09h13min.

Os quatro continentes:

Disponível em: [https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Peter-Paul-Rubens/1028520/Os-Quatro-Rios-do-Para%C3%ADso-\(Os-Quatro-Continentes\)---Pieter-Paul-Rubens-\(1577-1640\).-C3%93leo-sobre-tela,-c.-1615.-Tamanho:-208x283-cm.-Museu-de-Hist%C3%B3ria-de-Arte,-Viena.html](https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Peter-Paul-Rubens/1028520/Os-Quatro-Rios-do-Para%C3%ADso-(Os-Quatro-Continentes)---Pieter-Paul-Rubens-(1577-1640).-C3%93leo-sobre-tela,-c.-1615.-Tamanho:-208x283-cm.-Museu-de-Hist%C3%B3ria-de-Arte,-Viena.html). Acessado em 21/05/2023 as 10h30min.

A Maja Desnuda:

Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/francisco-de-goya/a-maja-nua-1800>. Acessado em 22/05/2023 as 01h57min

Jornal o Coiô, primeira publicação em 01 de abril de 1901:

Disponível em: PRETI, Dino. A linguagem proibida – um estudo sobre a linguagem erótica: baseado no Dicionário moderno de Bock. São Paulo. T.A. Queiroz, 1983. p. 199

Reprodução da imagem de O Coiô de 3/2/1902, nº70, onde aparecem pela primeira vez, os verbetes do Dicionário Moderno.

Disponível em: PRETI, Dino. A linguagem proibida – um estudo sobre a linguagem erótica: baseado no Dicionário moderno de Bock. São Paulo. T.A. Queiroz, 1983. p. 202