

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGÜÍSTICA  
GERAL**

**JOSÉ FERREIRA DE LUCENA JÚNIOR**

**Discurso erótico em três poetas modernistas: Manuel Bandeira,  
Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto**

**São Paulo  
2008**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGÜÍSTICA  
GERAL**

**JOSÉ FERREIRA DE LUCENA JÚNIOR**

**Discurso erótico em três poetas modernistas: Manuel Bandeira,  
Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Lingüística Geral do Departamento de Lingüística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.**

**Orientador: Prof. Dr. Antonio Vicente Seraphim Pietroforte**

**São Paulo  
2008**

**A meus pais**  
**A Ângela**  
**A Luis Eduardo**  
**Ao Império**

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Antonio Vicente Seraphim Pietroforte pela orientação e oportunidade na realização desta dissertação.

Aos demais professores do Departamento de Linguística pelas valiosas sugestões e atenção.

Aos vários colegas de graduação e pós-graduação, pelo companheirismo, apoio e sugestões.

Aos meus irmãos, Luciene e Wilson e a meu sobrinho Kaique.

A Flávia Roberta de Oliveira Ribeiro, secretária do Departamento de História da Arquitetura e Estética da FAU/USP, pelo apoio logístico fornecido.

Aos companheiros e professores do CEPEUSP.

A amiga Mara, pela atenção e incentivo aos meus projetos de vida.

A Celso Büchler Teixeira, professor de atletismo do CEPEUSP, pela amizade e incentivo.

Ao grande amigo William, sua esposa Paula e filhas, Vitória, Tânia e Sofia, pela antiga, boa, sincera e eterna amizade.

Ao IMPÉRIO: Caldin, Janaína, Léa, Marcão e Ryan, bons amigos e companheiros para todas as ocasiões da vida.

A Ângela, querida companheira, por seu modo particular e cativante de demonstrar amor.

Ao meu sobrinho Luis Eduardo, por me prover de muitos momentos de felicidade.

A Carmélia e José, meus pais, pelo amor, pela compreensão e apoio ao meu modo de ser.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. SOBRE O EROTISMO .....	2
1.1. Concepção do erótico .....	3
1.2. Erotismo e literatura .....	9
1.3. O tratamento semiótico do erotismo.....	12
2. SOBRE O DISCURSO E A ANÁLISE DO DISCURSO.....	19
2.1. Dialogismo.....	19
2.2. O discurso .....	20
2.3. A análise do discurso .....	21
2.3.1. Intertextualidade .....	24
2.3.2. Vocabulário .....	25
2.3.3. Tema .....	27
2.3.4. Estatuto do enunciador e do destinatário (enunciatário).....	29
2.3.5. Dêixis enunciativa .....	30
2.3.6. Modo de enunciação .....	31
2.3.7. Modo de coesão .....	34
3. SOBRE OS POETAS SELECIONADOS .....	36
4. ANÁLISE DO DISCURSO ERÓTICO NA POESIA DE MANUEL BANDEIRA.....	40
O erotismo na poesia de Manuel Bandeira .....	40
4.1. Intertextualidade .....	42
4.2. Vocabulário .....	44
4.3. Tema .....	48
4.4. Dêixis enunciativa .....	52
4.5. Estatuto enunciador / destinatário.....	55
4.6. Modo de enunciação .....	57
4.7. Modo de coesão .....	59
4.8. A semântica global .....	63

5. ANÁLISE DO DISCURSO ERÓTICO NA POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE.....	69
O amor natural .....	69
5.1. Intertextualidade .....	71
5.2. Vocabulário .....	72
5.3. Tema .....	76
5.4. Dêixis enunciativa .....	80
5.5. Estatuto enunciador / destinatário.....	83
5.6. Modo de enunciação .....	84
5.7. Modo de coesão .....	86
5.8. A semântica global .....	92
6. ANÁLISE DO DISCURSO ERÓTICO NA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO.....	99
O erotismo na poesia de João Cabral.....	99
6.1. Intertextualidade .....	100
6.2. Vocabulário .....	100
6.3. Tema .....	105
6.4. Dêixis enunciativa .....	108
6.5. Estatuto enunciador / destinatário.....	110
6.6. Modo de enunciação .....	111
6.7. Modo de coesão .....	113
6.8. A semântica global .....	118
CONCLUSÃO.....	125
BIBLIOGRAFIA .....	127
ANEXOS .....	132

## RESUMO

Esta dissertação versa sobre a análise do discurso da poesia erótica de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. A pesquisa usa a teoria desenvolvida pela escola francesa de análise do discurso mais especificamente a Semântica Global, termo proposto por Dominique Maingueneau para a integração de sete planos básicos de um discurso. A semiótica, o estilo e o conceito de ethos discursivo ajudam a complementar esta pesquisa cujo objetivo é mostrar como o erotismo é visto por cada autor.

Palavras chave: Análise do discurso, erotismo, poesia modernista, semântica global.

## **ABSTRACT**

This dissertation is about the discourse analysis of erotic poetry of Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade and João Cabral de Melo Neto. The research uses the theory developed by the French school of discourse analysis more specifically the Global Semantics, term proposed by Dominique Maingueneau for the integration of seven basic plans of a discourse. The semiotics, the style and the concept of ethos discursive help to complement this research whose objective is to show how each author is concerned with the eroticism.

**Key words:** Discourse analysis, eroticism, modernist poetry, global semantics.



## INTRODUÇÃO

Esta dissertação versa sobre a análise do discurso na poesia erótica de três grandes escritores modernistas brasileiros: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Tal análise está fundamentada nos pressupostos teóricos formulados por Dominique Maingueneau no livro *Gênese dos discursos*. O capítulo 3 intitulado "Uma semântica global" propõe a necessidade de sete planos para que a análise se faça de modo satisfatório. Assim, intertextualidade, vocabulário, temas, estatuto do enunciador e do destinatário, dêixis enunciativa, modo de enunciação e modo de coesão são levantados e analisados conjuntamente para se estabelecer o estatuto do discurso.

O erotismo, por se tratar de assunto polêmico, foi escolhido como objeto de estudo dentro do gênero literário poesia. Sendo contestado pela sociedade como benéfico ou não, o erotismo é visto, de acordo com estudiosos citados no corpo do trabalho, como elemento essencial para a completude humana e que se expressa por variados meios desde o sexo até a arte. Parte da sociedade, partidária de uma ideologia mais conservadora, vê o erotismo como elemento prejudicial às relações humanas sendo que as expressões mais ousadas do erótico podem vir a ser chamadas de pornográficas, termo que carrega uma carga semântica extremamente negativa. Para estes o erótico está unicamente ligado ao sexo utilitário, ou seja, àquele cujo objetivo é a reprodução da espécie.

Realçando a polêmica, o trabalho se desenvolve sobre poemas eróticos dos três autores acima citados, consagrados na literatura nacional como expoentes de cada fase do Modernismo Brasileiro. Pretende-se, assim, conhecer a posição que cada um destes representantes da intelectualidade nacional tem do erotismo assim como estabelecer tal posição diante de um contexto social que, em grande parte, reprime manifestações erótico-sexuais mais exacerbadas.

Assim, o objetivo é mostrar, por meio da semântica global, como o enunciador / poeta trabalha o erotismo em sua poesia mostrando, conseqüentemente, sua posição particular a respeito de sexo e erotismo.

## 1. SOBRE O EROTISMO

Erotismo é fato cultural. Está relacionado ao amor, em particular, ao amor sexualizado, ou seja, o erotismo está ligado à atração que o corpo exerce em direção a uma satisfação física. Tal conceito vai contra aqueles que estão baseados na natureza utilitária do sexo cujo objetivo é a procriação e a perpetuação de uma espécie. Este embate entre o natural e o cultural acabou por dar origem a prescrições que, originalmente, pretendiam impor limites à sexualidade desenfreada e, portanto, controlar o erotismo.

Exemplo primordial, que vem do relato do gênesis, é o que trata da nudez do corpo humano. Este deve ser coberto por vestimentas de modo a não estimular os excessos eróticos. Impõe-se o pudor perante a vergonha decorrente da descoberta da nudez.

Outras regras e interditos se estabelecem ao longo da história de acordo com o que será benéfico para o grupo social. Assim, incesto, casamento e celibato, entre outros, são exemplos de proibições e regras que se impõem de acordo com a construção da moral de uma coletividade.

As regras e proibições a respeito do ato sexual acabaram por criar o paradoxo de que os interditos se revelam como elementos estimuladores do erotismo, já que, se existem regras, é porque também existe a transgressão às mesmas. Exemplificando com o tabu do corpo nu. O corpo deve ser oculto por vestimentas não só como proteção contra adversidades do ambiente mas também para esconder a intimidade, o que é mais pessoal. Percebe-se que, a partir do que está oculto no homem, surge curiosidade a respeito do corpo nu e também a surpresa ou o escândalo se repentinamente revelado. Misturam-se, portanto, mistério e obscenidade no tratamento da nudez. Acompanhando o interdito há a transgressão. O poeta J. P. Paes diz:

Mas o interdito sempre andou de mãos dadas com o seu oposto, a transgressão, a qual, numa incoerência apenas aparente, serve exatamente para lembrá-lo e reforçá-lo: só se pode transgredir o que se reconheça proibido. Esse jogo dialético entre a consciência do interdito e o empenho de transgredi-lo configura a mecânica do prazer erótico, cujos caminhos são tão variados, indo desde as insinuações da seminudez até o desbragamento do nome sujo. (PAES, 1990, p. 15).

Outro modo de tratar o erotismo é aquele que o vê como elemento que conduz a uma satisfação plena do ser humano e que, portanto, pode ser encontrado em outros locais que não o corpo humano. Exemplos são obras de arte que inspiram ao homem um impulso de vida, de superação sobre as limitações da realidade.

Deve-se atentar para uma característica importante a respeito do erotismo: o ponto de vista sobre o mesmo; sua valorização. Tais características não lhe conferem uma qualificação positiva ou negativa. Surge, neste momento, a pornografia como denominação para aquilo que carrega consigo um erotismo exacerbado, excessivo e que não é recomendado pelos padrões morais predominantes. Assim, classifica-se como erótico aquilo que tem uma sexualidade cujos valores são socialmente aceitos e, portanto, dados como positivos; como pornográfico, o que é valorizado negativamente. Ora, tal valorização se dá sob certo ponto de vista. Há, portanto, uma polêmica sobre o que seja classificado como de bom tom — o erótico em termos de expressão da sexualidade — e o que seja declarado como de mau gosto — o pornográfico.

Responsável pela íntima relação do erotismo com o sexo, é o corpo o principal objeto a ser analisado:

A erotização do corpo dá-se sobre conotações sociais realizadas sobre ele. (...) Essas conotações eróticas são o produto do que se pode chamar paixões eróticas, ou seja, estados de alma do sujeito observador que orientam o seu olhar sobre o corpo erotizado. São elas, justamente, que determinam como e o que esse observador deseja ver nesse corpo. (PIETROFORTE, 2004, p. 34-35).

Um melhor detalhamento sobre a valorização do corpo e sua relação com o erotismo será dada mais adiante. Para que se compreenda como tal valorização se realiza dentro de um discurso chamado de erótico veiculado pela literatura, em particular pela poesia, faz-se necessário que se apreenda a compreensão do erotismo pelos olhares sociológico e histórico. Segue um texto que está longe de pretender esgotar o assunto, mas que traz o necessário para servir como apoio para a análise do discurso erótico na literatura.

### **1.1. Concepção do erótico**

A etimologia diz que erótico provém de *erotikós* (relativo ao amor) e deriva de *Eros*, que, segundo um dos mitos que versam sobre a criação do mundo, é um dos três elementos divinos existentes naquele momento. Os outros são o Caos (o que se encontra disperso) e Géia (ou Matéria). Eros é o movimento que ordena o Caos e que dá vida a Géia. Representa a energia da criação, que dá ação e vida àquilo que está estagnado.

Eros ou o erotismo seria, portanto, uma força que ordena elementos dispersos dando-lhes vida e sentido em um mundo "real".

A evolução da idéia de erotismo acabou por determinar que este está relacionado a um princípio de prazer, constituindo o prazer seu principal objeto, e que se confronta com a realidade (princípio de desprazer). O impulso erótico é a força que leva o ser humano a buscar na realidade uma satisfação plena.

Estudioso do assunto, Georges Bataille (1987) coloca o erotismo como algo articulado em torno de dois movimentos opostos: a busca da eternidade pelos seres humanos, tentativa de permanência além de um momento fugaz, contra o caráter mortal do homem, sua impossibilidade de superar a morte. Esse embate representa uma busca eterna pela permanência, pois o homem carrega consigo uma "nostalgia de continuidade perdida". O erótico é o impulso responsável por levar o homem a essa busca de uma antiga natureza perdida.

A Antiguidade Clássica fornece uma outra representação para explicar o erotismo. Em *O Banquete*, Platão expressa sua idéia sobre o assunto. Aristófanes, um dos convidados ao banquete, utiliza-se de uma metáfora em que são mencionadas figuras mitológicas como representantes das idéias. Conta que antes de Eros surgir existiam seres chamados de andróginos. Os andróginos eram redondos, possuíam quatro mãos, quatro pernas, duas faces, dois genitais e uma cabeça. Acabaram por se tornar muito poderosos e desafiaram os deuses. Foram castigado por Zeus, que decidiu cortá-los em duas partes, para que ficassem menos poderosos e pudessem servir aos deuses. Os novos seres, mutilados e incompletos, passaram a procurar suas metades correspondentes e, quando se encontravam, abraçavam-se e se entrelaçavam num desejo de união eterna. Daí originou-se Eros, o impulso para recompor a antiga natureza e restaurar a perfeição perdida citada por Bataille. Eros, no caso, é a personificação de um conceito vago, o erotismo.

Neste ponto faz-se a relação dos andróginos com o ser humano. A incompletude do ser humano revela-se na diferenciação entre o sexo feminino e o masculino. O ser humano, por meio das relações sexuais, busca a restauração. Como o erotismo está relacionado ao amor, deve-se entender que é esse o impulso que leva à completude do ser, à restauração do que está desordenado. É a união de dois corpos que leva à completude, portanto, há uma forte relação do corpo físico com o erotismo: este é responsável pela atração entre dois corpos sendo que o ato sexual configura a plenitude da união dos corpos e o êxtase do orgasmo.

No discurso de Aristófanes, deve-se perceber dois importantes aspectos derivados da noção do erotismo como impulso em direção à completude. O primeiro refere-se ao poder atribuído a Eros, capaz, ainda que por pouco tempo, de "restaurar a antiga perfeição" e de reproduzir seres "andróginos", audaciosos que desafiam os deuses. O segundo aspecto refere-se à idéia de "incompletude" e debilidade dos seres bipartidos que, desprovidos da força de Eros, tornam-se fracos e úteis aos detentores do poder (servir aos deuses). Em torno desses dois aspectos, a força de Eros e a fragilidade dos seres divididos, e "abandonados" por Eros, articulam-se mecanismos de repressão sexual. Esses são manipulados com extrema perícia pelos agentes representantes da sociedade, principalmente em regimes autoritários, para que se mantenha uma verdadeira "ordem social".

As civilizações tendem a alimentar temores em relação à sexualidade e acabam por ditar regras específicas para se salvaguardarem do poder de Eros. Na cultura ocidental a história do erotismo acaba sendo escrita ao lado da história de sua repressão.

Para governos autoritários a questão do erotismo coloca-se como fundamental. Para formar cidadãos frágeis e inseguros é necessário reparti-los e mutilá-los várias vezes a fim de que não haja a possibilidade de recomposição. Isso é fato em toda a história da humanidade e realiza-se por meio de inúmeras maneiras de controle do desejo e de severas punições a infratores da "ordem" imposta.

Todavia, Eros é capaz de escapar desse controle por meio de variadas e sutis maneiras. Sendo um deus, tem a onipresença garantida, camuflado sob disfarces sociais que lhe garantem livre trânsito, mesmo nos mais ferrenhos regimes autoritários. Acaba por fazer-se ouvir de maneira cifrada, por meio de múltiplos signos.

Um dos processos humanos em que o desejo de completude melhor se expressa é a arte. Talvez seja o mais poderoso, pois é menos manipulável e, portanto, o mais ameaçador à ordem social.

A expressão artística se realiza em função de um mesmo impulso para a totalidade do ser, para sua permanência além de um instante fugaz e para sua união com o universo. A comunicação que se estabelece entre a obra de arte e o leitor/espectador é nitidamente erótica. O prazer diante de uma obra de arte não é, em primeira instância, intelectual, racional, embora a razão possa interferir através de julgamentos de valor, apreciações críticas que todo leitor/espectador termina por fazer. O primeiro contato entre o espectador e o objeto artístico é sempre sensual: aquela obra nos agrada ou nos desagrada, nos "toca" e nos "conecta", ou nos é indiferente.

Nesse sentido a arte corresponde a uma modalidade perversa de erotismo, tomando-se como paradigma a noção de perversão que se cristalizou no século XIX. Perversas, na época, seriam todas as manifestações de Eros que não se justificassem através de objetos

louváveis, como a procriação, base para a constituição da família nuclear. A arte, como as perversões, sustenta a realização do prazer pelo prazer, do gozo estético, ou do gozo erótico, como fins em si. Essa é uma das razões pelas quais a arte e os artistas estão, de alguma forma, sempre à margem da ordem social — a arte carrega a possibilidade da completude, de "androginia"; é, portanto, poderosa e subversiva. (CASTELLO BRANCO, 1984, p. 12-13).

Outro elemento importante no domínio de Eros, também ameaça à ordem social, é o "feminino". A mulher foi o ser que obteve a manutenção da maior parte das características do ser "andrógino". É durante a gestação que a mulher revive a totalidade roubada por Zeus. É completa e "redonda" como os seres andróginos originais. A gestação permite o contato íntimo com a origem e, ao mesmo tempo, com a morte (a "morte" do óvulo e do espermatozóide ocorre quando da fusão do material genético de ambos originando uma nova célula, a primeira de um novo ser). A mulher, durante a gestação, tem a capacidade natural de experienciar a totalidade e a fusão com o universo e viver, ainda que temporariamente, sob desígnio de Eros.

Em meio à fusão Eros-morte, é mais uma vez curioso o papel reservado ao elemento feminino. A mulher, que aparece nos mitos e na literatura como fonte de toda a vida, como aquela que gera, protege e alimenta o filho (e, por analogia, é simbolizada pela terra), é também aquela que devora e corrói, que traz a morte ao mundo dos homens (a terra é também túmulo). É Eva quem morde a maçã e instaura a finitude no Éden; é Pandora que amaldiçoa a humanidade com sua caixa de males.

As representações do feminino como elemento aliado à morte são tão variadas quanto aquelas que a vinculam à vida. Afinal, se morte e vida se misturam sobretudo no momento da reprodução, é natural que a mulher, como elemento gerador, conviva intimamente com esses fenômenos. (CASTELLO BRANCO, 1984, p. 38-40).

Tais fatores fazem do corpo da mulher objeto de desejo. É natural que o elemento feminino tenha sua atração particular representada pela sedução:

O feminino deve ser entendido fora da oposição com o masculino: não é o que se opõe, mas é o que seduz. Na sedução, o feminino não tem um fim definido, não se deixa aprisionar pela linguagem que delimita o gozo, o desejo, o corpo — não reivindica a sua verdade, mas seduz.

A sedução foi sempre combatida e rechaçada como desvio artificial da verdade da mulher, verdade esta inscrita no seu corpo e no seu desejo. O privilégio feminino é justamente não ter nunca alcançado a verdade, o sentido, permanecendo como dono absoluto das aparências. A força da sedução consiste em colocar a verdade no jogo das aparências, desmontando todos os sistemas de sentido e de poder. (PAIXÃO, 1992, p. 128).

As sociedades patriarcais procuram controlar essa capacidade de completude feminina colocando a mulher como criatura impura ou imprópria ao convívio social nos períodos de gravidez e mesmo de menstruação. É mais uma forma de repressão social.

A união de Eros com a morte revela outra faceta do elemento erótico nas relações humanas. De acordo com algumas linhas de estudo da psicanálise, as forças de EROS (vida) e TANATOS (morte) viveriam em conflito constante, pois caminham em diferentes direções. O prazer do indivíduo, porém, não se vincularia somente à vida, mas também a Tanatos, a morte.

No livro *O erotismo*, (BATAILLE, 1987, p. 11), o autor entende a fusão Eros-morte como poderosa aliança capaz de nos resgatar a totalidade perdida. O que move os indivíduos no erotismo é, segundo Bataille, o desejo de continuar, de superar a morte. Como essa fusão é apenas momentânea, conclui-se que a fusão total só se dará com a morte dos indivíduos. Ao admitir Tanatos como base do impulso erótico, coloca-se a morte como uma das manifestações de Eros. Mesmo a violência e a negatividade não podem ser consideradas como decorrências indesejadas, mas sim como algumas das inúmeras manifestações de Eros. Bataille afirma que todo ser humano carrega um impulso em direção à transposição de seus próprios limites e este se manifesta quando a violência se sobrepõe à razão. Mesmo sendo o homem controlado por leis e pelo trabalho, a violência costuma aparecer subitamente por meio do erotismo, do misticismo ou da morte.

Na natureza o impulso erótico (de vida) implica o desaparecimento de algo (ser, situação, sentimento) ou seja, implica o impulso de morte. Tanatos traria o desejo de repouso e paz representado pelos impulsos autodestrutivos. Matar-se, mutilar-se é a forma de retorno ao útero, lugar seguro no corpo da mãe onde estão o silêncio e o nada absolutos. Mais tarde, a sociologia e a economia veriam Tanatos como resposta para justificar a repressão sexual imposta pela sociedade.

Os escritores ditos "malditos" ousaram expor essa violência como natural do ser humano. Um exemplo é Marquês de Sade. Em sua obra admite-se que o impulso extremo de amor é um impulso de morte.

Além da arte, do feminino e da morte, o erotismo pode se expressar veladamente por meio do misticismo em que circula a idéia de união com os objetos do universo. Assim, Eros não se revela explicitamente, mas sim, e daí deve derivar seu poder, por canais tortuosos. Mesmo estando ligado aos impulsos sexuais, o erotismo é capaz de se revelar em situações de forte repressão sexual. Ainda segundo Castello Branco:

Os impulsos de Eros abrangem as visões alucinadas dos místicos, o canto dos poetas, as imagens abstratas de um pintor, o diálogo uterino entre mãe e filho, os mitos sobre criação e fim do universo. Afinal, como deus que varia e multiplica as espécies vivas, Eros deve ser também múltiplo, vário em seu constante movimento. Fúgido e subterrâneo, ele permanecerá invulnerável aos controles e leis sociais: onde houver vida humana, haverá sempre a ameaça da desordem erótica, a promessa de resgate da totalidade perdida, o silêncio hipnótico do deus. (CASTELLO BRANCO, 1984, p. 14).

Nesse plano místico é a religião cristã, predominante no ocidente, que dá o estigma da sexualidade como pecado. O erotismo acaba sendo expulso da esfera do sagrado e destituído do caráter totalizador.

A decadência do *ethos* pagão, claramente perceptível no mundo romano, levará em linha reta à clandestinidade de Eros no mundo medieval. Empenhou-se a Igreja vitoriosa em interiorizar a interdição sob a forma de pecado e em diabolizar a sexualidade expulsando-a da esfera do sagrado. Eros deixa de ser um poder divinizado, fora do homem, capaz de o impelir para além dos limites da razão, os quais coincidem com os da temperança; os desejos da carne passam a ser vistos como uma doença da alma que é preciso extirpar para salvá-la da danação. Daí que, em vez do domínio de si, o Cristianismo recomende aos fiéis a renúncia de si, a abdicação dos desejos em nome de uma pureza cujo modelo é a virgindade. Sob a égide do mito da Virgem procriadora mas de todo dessexualizada, a carnalidade feminina é desterrada para a ordem do demoníaco. Pela própria radicalidade da sua moral ascética, a Igreja cedo se viu obrigada, porém, a institucionalizar a hipocrisia sexual. (PAES, 1990, p. 18).

Mesmo em civilizações orientais, em especial as da Índia, onde o erotismo tem estreito relacionamento com a religião, há a observação de regras de conduta que regulam as práticas sexuais. Mas, ao contrário do Ocidente, Eros não está destituído de seu conteúdo sagrado. Busca-se a re-união, a totalidade e a completude do ser.

Na cultura ocidental ocorre uma coisificação do corpo do indivíduo. Além da religião cristã, também o trabalho é fator provocador da rotina do homem tornando-o automatizado e deserrotizado. Assim:

Ao contrário do que ocorre na Índia, onde, ao menos em tese, o trabalho tende a se harmonizar com outras práticas do indivíduo, como a arte, a religião e a sexualidade, no Ocidente trabalho e erotismo devem se opor de maneira frontal. É somente com a exaustão do corpo, através do trabalho, que a energia sexual é desviada e os perigos de Eros são controlados. Fragmentado e reprimido, o corpo do trabalhador funcionará como peça de uma engrenagem, cujos mecanismos ele mesmo desconhece. (CASTELLO BRANCO, 1984, p. 48).



Outra fonte de repressão do erotismo na sociedade é a ciência. Esta determina o que é ou não permitido. A ciência invade os prazeres do indivíduo e classifica as formas de amor em "saudáveis" ou produto de "mente perturbada".

Essas idéias científicas invadem os lares não somente por meio da biologia e da medicina mas também pelo discurso literário. O Naturalismo, discurso literário do século XIX, é veículo do discurso das idéias científicas daquele tempo. As personagens estão imbuídas de anomalias: homossexualismo, prostituição, histeria, alcoolismo etc. Assim, diagnosticava-se sobre o que é certo ou errado, puro ou impuro.

A ciência do século XIX acabou por apoiar o cristianismo nessa cruzada contra o erótico. Formava-se a idéia de que o pecado é igual a uma doença e que, portanto, uma sexualidade diferente, aquela que não tem como objetivo a procriação, é aberração a ser extinta ou afastada do indivíduo "normal".

## **1.2. Erotismo e literatura**

Como já visto, a manifestação artística é um das poderosas maneiras para que se obtenha uma almejada união com o universo. O erotismo da arte se faz de modo que o ser humano tenha a percepção de que há no objeto artístico algo a ser procurado e que o atraia: é o elemento erótico em ação; é o impulso que conduz o indivíduo a se integrar com tal objeto e fazer dele meio para obter uma satisfação de seu ser ante a realidade.

Neste plano, o das manifestações artísticas, é comum que se realize a confusão entre o que seja erótico e o que seja pornográfico. Ambos estão relacionados ao sexo, porém a pornografia o expõe abertamente, de modo súbito com a intenção de fazer com que o homem obtenha uma satisfação imediata, instantânea e artificial. Há mutilação dos seres, gozo parcial, superficial e solitário; veicula valores de preservação da ordem; pecado e violação (a pornografia serve para ordenar os comportamento "legítimos e recomendados"); reproduz a ideologia viril — falocêntrica — de sociedades patriarcais, ou seja, subjuga o elemento feminino. A urgência da satisfação sexual do macho é satisfeita rapidamente pela facilidade do acesso aos meios para que obtenha o orgasmo.

Já o erotismo faz-se presente por um caminho mais longo que envolve uma atração, uma sedução e um certo trabalho para desvendar o que está oculto. Dá idéia de reunião,

incisão da origem; reintegração na ordem natural; os valores subvertem a ordem. Tais são os fatores que conduzem à plenitude do ser.

A literatura é um dos veículos artísticos em que os dois elementos, a pornografia e o erotismo, se fazem mais presentes e, portanto, onde a confusão entre ambos é comum:

Efeitos imediatos de excitação sexual é tudo quanto, no seu comercialismo rasteiro, pretende a literatura pornográfica. Já a literatura erótica, conquanto possa eventualmente suscitar efeitos desse tipo, não tem neles a sua principal razão de ser. O que ela busca, antes e acima de tudo, é dar representação a uma das formas de experiência humana: a erótica. Representar é re-apresentar, tornar novamente presentes – presentificar – vivências que, por sua importância, mereçam ser permanentemente lembradas: na mitologia grega, Mnemosina, a memória, era a mãe das nove Musas ou artes. Pois a arte faculta reviver, no plano imaginário, o essencial do que se viveu ou se aspirou a viver no plano do real: outrossim, graças à persuasividade da forma artística (e não apenas documental) em que afeiçoa as suas vivências memoráveis, o poeta nos permite que as partilhemos com ele como se fossem nossas. Ora, mais do que em qualquer outro domínio da experiência humana, é no da experiência erótica que se torna urgente impedir que, em sua velocidade implacável, o tempo apague de pronto e de todo os traços do já vivido. E o que poderá haver de mais fugaz que o instante do prazer, relâmpago culminante para cuja eclosão se vão acumulando as energias da progressão erótica? (PAES, 1990, p. 14).

A distinção tornou-se mais complexa após a segunda metade do século XIX com a Revolução Industrial. Surgia, àquela época, a indústria cultural. Aparecem a cultura de massa (obras pornográficas) e a cultura erudita (obras eróticas). Faz-se uma categorização funcional quando são distintos as revistas "de sacanagem" de um romance do Marquês de Sade. No entanto, casos intermediários acabam classificados como obras pornográficas por explorarem a sexualidade de forma grosseira.

A pornografia, então, acaba sendo instrumento da ideologia predominante em regimes autoritários. É, como dito acima, forma reguladora do comportamento social. Portanto a pornografia é instrumento mutilador do indivíduo e determina, assim, seu espaço dentro de sociedades patriarcais e de regime autoritário.

Por meio do Naturalismo, Eros se manifesta novamente de maneira velada. Esse tipo de discurso literário surge em uma época em que a repressão sexual chega ao ápice. Foi a época da moral vitoriana em que a sexualidade foi encarcerada e tornada hipócrita. E, contudo, é nessa época que proliferam textos exibindo corpos nus e "perversões" de todo tipo. Talvez o leitor, por meio da literatura dessa época, encontrasse uma maneira viável de viver seu erotismo exageradamente reprimido pela moral vitoriana.

Isso nos leva a verificar mais uma vez a inesgotável flexibilidade de Eros. Mesmo em contextos extremamente repressores o erotismo termina por descobrir maneiras de burlar a moral vigente e de se expressar. No caso da moral vitoriana, ele soube lançar mão dos valores que então imperavam: o cientificismo, moda intelectual da época, e a hipocrisia, moda social que circulava nos lares, nos salões e – por que não? – nos textos. De maneira tortuosa ou torturada, Eros insistia em se fazer ouvir, mostrando-nos que, esvaziado pelas leis de Deus ou fragmentado sob as luzes da ciência, o *corpus* podia ser ainda um corpo. Adormecido, talvez. Mas não definitivamente morto. (CASTELLO BRANCO, 1984, p. 54-55).

O texto erótico vai servir como mostruário da hipocrisia, tirania e miséria, sexual e social, em que vivemos. Esse tipo de texto é, pois, diferente do pornográfico, aquele que serve como mostruário de um comportamento considerado como adequado dentro de uma sociedade repressora.

A literatura erótica caracteriza-se pela ironia, uso de termos não cultos ou chulos (palavrões), fusão amor/humor, exercício do prazer pelo prazer, ou seja, idéias cujo teor de liberdade está além do que pode ser aceito por uma sociedade conservadora.

Exemplo de autor é Pietro Arentino, que incomodou, e ainda incomoda, figuras ilustres tipicamente hipócritas. O erotismo feliz, despojado e dispendioso com promessa de felicidade sexual e sexualidade explícita dá a característica revolucionária face à moral reinante. Bocage é outro cuja poética é despojada e satírica. Denuncia a hipocrisia burguesa de Portugal no século XVIII. Também ironiza o estereótipo feminino romântico, além de satirizar, agressivamente, a moral cristã vigente.

No Brasil, há inúmeros escritores dedicados à produção erótico-satírica, mas o desconhecimento dos mesmos é grande pois esse tipo de literatura acaba ferindo o decoro estético e moral. Literatos destacados costumavam publicar, sob pseudônimo, textos eróticos em jornais e revistas do império. Cita-se, dentre outros, Artur Azevedo, Emílio de Menezes e Olavo Bilac. A censura social e institucionalizada teve importante papel na elaboração e divulgação do texto erótico no Brasil. À medida que as criações eróticas passavam pelo crivo estreito, preconceituoso e político houve a formação das "regras de bom desempenho" para assuntos relacionados ao sexo e determinantes do gosto burguês. A censura conseguiu não só impedir a criação de novas formas de textos eróticos, como tirou a reflexão sobre um fato cultural historicamente desenvolvido pelas representações eróticas.

(...) Muitas abordagens reduziram o assunto, ou sofreram, principalmente na Europa, restrições significativas a partir da metade do século XVIII. Dos trabalhos que apareceram no final do século XIX e início do século XX, se alguns alteraram significativamente determinados comportamentos e o conhecimento que se tinha sobre

sexo, outros se multiplicaram durante o século XX para atender à demanda do público. Não raras vezes foram estimulados no sentido de obter e principalmente divulgar um saber sobre o sexo, que 'cientificamente' camuflasse uma realidade emergente e delimitasse o espaço reservado às representações. Esse procedimento tornou-se necessário porque mudanças históricas provocaram o surgimento de um quadro social com expectativas e valores diferentes, cujo controle não podia mais se realizar como no passado. (DURIGAN, 1986, p. 9-10).

Desse modo, a representação do erótico acaba ocupando uma posição parasitária em nossa sociedade. O que é mais facilmente verificado é seu atrelamento e subordinação aos valores morais, que controlam a representação a partir de determinados interesses bem localizados: aos econômicos, censura com objetivo de preservar o bom rendimento do trabalho; aos políticos, censura com objetivo de preservar o sistema.

Na literatura modernista brasileira o texto erótico servirá como representante do momento histórico. A partir da semana de 22, marco inicial do movimento modernista brasileiro, os textos publicados terão um teor erótico chamativo para as características brasileiras mais típicas mas negadas pela sociedade burguesa conservadora que pretende seguir os padrões europeus e cristãos de comportamento. O fato é mostrado mais tipicamente com a personagem Macunaíma de Mário de Andrade. O "herói sem caráter" é um retrato do típico brasileiro com sua malandragem, preguiça e erotismo exacerbados. Outros romances importantes terão destaque ao mostrar um erotismo velado mas existente dentro da sociedade. *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa mostra um herói em conflito com uma suposta homossexualidade.

A poesia, por sua natureza, dá liberdade ao autor para "esconder" várias mensagens por trás do discurso apresentado. É, portanto, importante meio para o erotismo manifestar-se na sociedade sem que sofra restrições. Vários são os poetas brasileiros do Modernismo que utilizam a poesia mais ou menos explicitamente para mostrar o erótico em sua verdadeira face. Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto são os expoentes do modernismo brasileiro cuja poesia erótica será tratada neste texto.

### **1.3. O tratamento semiótico do erotismo**

Como visto anteriormente, o ponto de vista e a valorização é que darão uma definição sobre o que é classificado como erótico ou pornográfico. Baseados em textos de Floch (1985,

1995) e Pietroforte (2004, 2007) tem-se um modelo para uma análise mais bem-cuidada a respeito da valorização do corpo.

Ponto de vista e valorização estão assentados sobre as normas prescritas para um comportamento social adequado. Ou seja, tais normas são os reguladores dos atos cotidianos sociais e, portanto, são responsáveis por determinar qual a posição de um indivíduo na comunidade. O professor José Luiz Fiorin assim se manifesta sobre o comportamento social e as normas que o regulam:

O sujeito que vive em sociedade é, assim, modalizado pelo dever. Essa modalidade consta de prescrições (dever fazer) e de interdições (não dever fazer). Para que um indivíduo possa executar bem os comportamentos prescritos, precisa adquirir um saber (*savoir faire*), que se constitui basicamente do conhecimento do que é *correto ou incorreto numa dada situação*. [grifo nosso] (FIORIN, 1989, p. 348).

O comportamento ante dada situação será julgado correto ou incorreto pelo observador que o faz de acordo com a expectativa lançada sobre o sujeito. Denomina-se aspecto este ponto de vista sobre uma ação realizada:

Quem determina a "qualidade" de uma realização é um observador. Cabe lembrar que esse observador não expede um julgamento individual, pois, embora seu ponto de vista diga respeito a uma ação particular de um ator particular, os pontos de vista sobre cada ação são sociais. Numa formação social, não se valorizam apenas as ações, mas também a maneira como elas são realizadas (seu aspecto). (FIORIN, 1989, p. 350).

O observador julga segundo a valorização ditada socialmente para determinado assunto. Assim é que para o discurso erótico há uma valorização positiva ou negativa do mesmo, passando, então, a ser considerado como erótico propriamente dito ou pornográfico respectivamente.

Para entender como a relação entre erotismo, sexo e corpo ocorre, procura-se a definição de cada termo no discurso lexicográfico fornecido pelo dicionário.

Pietroforte (2007) utiliza-se do dicionário Houaiss para definir os termos "erotismo" e "erótico". Na consulta encontra:

#### *erotismo*

1. estado de excitação sexual;
2. tendência a experimentar a excitação sexual mais prontamente que a média das pessoas;
3. tendência a se ocupar com ou de exaltar o sexo em literatura, arte ou doutrina;

4. estado de paixão amorosa.

*erótico*

1. relativo ao erotismo;
2. que provoca amor ou desejo sexual;
3. que aborda ou descreve o amor sexual;
4. sinonímia de devasso.

Sua análise do substantivo e do adjetivo revela que há construção de um tema que versa sobre a sexualidade e que possui uma gradação de definições que leva o erotismo a ser associado a elementos que vão do amor até a devassidão. As definições, portanto, antes de tudo, determinam uma polêmica que se origina de conotações sociais oriundas da valorização do erotismo:

Determinado o tema e suas conotações sociais, percebe-se que os lexemas "erotismo" e "erótico" são recortes lexicais sobre uma polêmica de valorização da sexualidade, em que suas ocorrências em língua portuguesa, antes de resolvê-la, a realizam em cada uma delas. Dizer que algo é erótico, que tem erotismo, é atribuir uma predicação cujo campo semântico pode variar das euforias do amor às disforias do excesso e da devassidão. (PIETROFORTE, 2007, p. 87-88).

Portanto, como já exposto, sabe-se que é a projeção das forias sobre o erotismo que determina sua classificação dentro do campo discursivo que trata do erotismo. O discurso erótico propriamente dito é euforizado; o pornográfico é considerado disfórico.

Determinadas as projeções fóricas percebe-se que o erotismo é definido narrativamente em torno da sexualidade. Recorrendo novamente ao dicionário, descobre-se que as definições para "sexo" revelam que o termo está embutido de uma polêmica dada em torno da valorização narrativa. Sendo o objeto narrativo fará parte de um programa de uso ou de base. O programa de uso, como o próprio nome recorda, tem uma valorização utilitária, ou seja, o objeto narrativo, no caso, o sexo, terá sua existência marcada pela sua utilidade (tem serventia para algum fim que não está encerrado em si mesmo). Em termos semióticos chama-se ao objeto de modal pois figurativiza um *saber-fazer* ou um *poder-fazer*. Nos dicionários as definições que valorizam "sexo" dentro de um programa de uso são:

No dicionário Houaiss:

1. no Homem, conformação física, orgânica celular, particular que permite distinguir o homem e a mulher, atribuindo-lhes um papel específico na reprodução;
2. nos animais, conjunto das características corporais que diferenciam, numa espécie, os machos e as fêmeas e que lhes permitem reproduzir-se;
3. nos vegetais, conjunto de características que distinguem os órgãos reprodutores femininos e masculinos;
4. conjunto das pessoas que pertencem ao mesmo sexo.

No dicionário Aurélio Século XXI:

1. conformação particular que distingue o macho da fêmea, nos animais e nos vegetais, atribuindo-lhes um papel determinado na geração e conferindo-lhes certas características distintivas.
2. o conjunto de pessoas que possuem o mesmo sexo.

No Michaelis:

1. Zool. conjunto de caracteres, estruturais e funcionais, segundo os quais um ser vivo é classificado como macho ou fêmea.
2. conjunto de pessoas que têm a mesma organização anátomo-fisiológica no que se refere à geração. Sexo masculino, sexo feminino.
3. Bot. caráter ou estrutura das plantas ou de seus órgãos de reprodução, que as diferencia em masculinas e femininas.

As distinções entre machos e fêmeas nos seres vivos figurativizam um *saber-fazer* em relação a "sexo". Da mesma maneira o *poder-fazer* é figurativizado quando há referência à reprodução de uma espécie.

Opondo-se à valorização utilitária do sexo há a valorização utópica, também denominada de existencial, em que "sexo" tem uma finalidade encerrada em si mesmo e faz parte do programa de base. Neste caso leva-se em consideração o estado de alma do sujeito narrativo que deseja o sexo pelo que ele é em si e não por uma utilidade a ser obtida dele. Nos dicionários, "sexo" tem as seguintes definições quando valorizado utopicamente:

No Houaiss:

5. sensualidade, lubricidade, volúpia, sexualidade.

No dicionário Aurélio Século XXI:

3. sensualidade, volúpia, lubricidade, sexualidade.

No Michaelis:

4. instinto genésico, atração sexual ou sua manifestação na vida e na conduta;

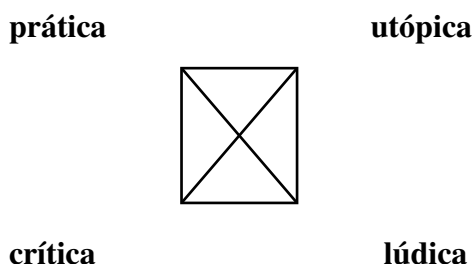
5. conjunto de qualidades físicas que despertam o apetite sexual.

Atração sexual, sensualidade, volúpia, lubricidade dizem respeito ao estado de alma do sujeito narrativo que quer entrar em conjunção com valores existenciais do sexo. Atração sexual e sensualidade se revelam termos neutros em relação à sexualidade, já que podem tanto servir para a finalidade natural da reprodução da espécie como ser considerados eufóricos ou remeter a excessos sexuais, sendo então disforizados. Já os termos volúpia e lubricidade, definidos pelo dicionário como luxúria, um dos sete pecados capitais, têm consigo uma carga predominantemente disfórica diante do que está prescrito socialmente a respeito de sexo.

Há, portanto, duas maneiras básicas de percepção do sexo, a prática que versa sobre a natureza biológica do sexo e sua utilidade com fins reprodutivos e a utópica que versa a respeito do prazer advindo do sexo, ou seja, do sexo por si mesmo. A valorização do sexo flutua entre essas duas maneiras de defini-lo.

Tais valores devem, agora, ser projetados sobre o corpo humano, em particular sobre o corpo nu, já que este é o principal objeto que carrega as conotações e denotações a respeito de sexo e erotismo.

Pietroforte (2004), baseado em Floch (2005), propõe um quadrado semiótico em que, além do utilitário e do existencial, dois outros modos de valorização do corpo são propostos:



A valorização utilitária ou prática é representada pelo corpo humano nu desenhado ou fotografado de modo a mostrar a anatomia, a morfologia e outros segmentos interessantes para o viés científico da biologia. O corpo é objeto modal, pertencente à esfera do saber. Assim



percebido, o corpo fará parte da natureza e, portanto, o viés cultural é mais tênue pois este fica restrito à reprodução feita a partir de métodos culturalmente produzidos e aceitos.

A valorização utópica é dada para o corpo que está vestido com sensualidade deixando entrever certas partes cujo objetivo, proposital ou não, é provocar uma paixão no observador. É objeto descritivo que determina um modo de vida, de relacionamento com o mundo.

A valorização lúdica é aquela que, segundo apresentado no quadrado semiótico, nega o valor prático do corpo nu. O exemplo dado é o da nudez artística que pretende encerrar em si paixões eróticas.

A valorização crítica nega a existencial ao expor partes do corpo sem, no entanto, despi-lo. Certos fetiches como a podolatria são representantes dessa valorização sobre o corpo humano.

As valorizações utópica, lúdica e crítica existem porque provocam o surgimento de paixões em um sujeito observador já que percebe que há no corpo, no modo como está exposto, algo que o provoca no sentido de despertar sua sexualidade. É o aspecto erótico que orienta a definição do como aquele corpo deve ser apreciado.

As três valorizações sobre o corpo são derivadas de investimentos culturais e, portanto, consideradas eróticas. Impõe-se sobre o erotismo pontos de vista que o julgam de acordo com regras e interdições que uma ideologia dita. A variação que levará um elemento erótico a ser qualificado como negativo acontece da seguinte maneira:

A semantização da valorização existencial, sua foria e seu modo de relação interdiscursiva definem um discurso erótico e, conseqüentemente, uma ética e uma estética, determinando o que é considerado permitido e o que é considerado belo. Essa ética e essa estética particulares, por sua vez, são responsáveis pelas qualificações disfóricas capazes de definir uma pornografia no seio do erotismo.

(...)

Para o discurso de qualquer minoria, sua postura só é indecente para o olhar do outro, o que faz com que os limites do pudor sejam reinterpretados. (PIETROFORTE, 2007, p. 92-93).

A valorização também varia de acordo com o observador. Como exposto, as minorias têm uma visão diferente, oposta, sobre suas preferências sexuais, seu modo de tratar o corpo. Coloca-se em jogo a polêmica que acaba por considerar certas variantes eróticas como pornográficas pela sociedade conservadora e que é bem vista, saudável e erótica pelas minorias que fazem apologia destas variantes.

É o poder de driblar a opinião conservadora sobre sexo que faz do erotismo força sempre presente na sociedade e, de modo destacado, incorporado às obras de arte. No tratamento de poemas eróticos arrisca-se a sofrer uma crítica advinda de setores conservadores da sociedade que diz que tais poemas são pornográficos e que, portanto, têm influência negativa sobre o ser humano.

## 2. SOBRE O DISCURSO E A ANÁLISE DO DISCURSO

### 2.1. Dialogismo

Polêmica. Este é o termo que está no centro dos estudos sobre a linguagem advindos da obra de Mikhail Bakhtin. O teórico russo consagrou o termo dialogismo para designar o princípio constitutivo da linguagem. As relações dialógicas referem-se à polêmica, à controvérsia, que um enunciado produz quando realizado. Um enunciado só pode ser considerado porque se percebe nele, inerente em seu interior, a palavra, a concepção de mundo advinda de outro enunciado. O ponto de vista do outro sempre estará presente, ou seja, um enunciado qualquer possui dupla dimensão já que revela, ao mesmo tempo, a sua posição e a do outro (mesmo que esta não esteja explícita no enunciado). As relações dialógicas, portanto, referem-se à maneira como a linguagem se realiza ao fazer com que um enunciado constitua-se sempre em relação a outro enunciado. Apesar de Bakhtin, em algum momento diferenciá-los, o enunciado pode ser considerado como o que se chama de discurso.

Um enunciador, com seu discurso, provoca uma polêmica; inicia-se o embate com o discurso de um interlocutor. Assim, repetindo-se à exaustão, há várias vozes que, com suas visões de mundo, estão tentando impor sua concepção de realidade. Ocorre então a concordância, a negação, dentre outras reações perante o discurso. É este o sentido de polêmica nos estudos da linguagem e que, instaurada, serve como cerne ao dialogismo.

Dominique Maingueneau chama de "interincompreensão" ao resultado obtido pela polêmica que as relações dialógicas inerentes ao discurso provoca:

Quando se considera o espaço discursivo como rede de interação semântica, ele define um processo de *interincompreensão* generalizada, a própria condição de possibilidade das diversas posições enunciativas. Para elas, não há dissociação entre o fato de enunciar em conformidade com as regras de sua própria formação discursiva e de "não compreender" o sentido dos enunciados do Outro; são duas facetas do mesmo fenômeno. No modelo, isso se manifesta no fato de que cada discurso é delimitado por uma grade semântica que, em um mesmo movimento, funda o desentendimento recíproco. (MAINGUENEAU, 2005, p. 103).

Das relações dialógicas originam-se discursos outros que mantêm certos traços de discursos anteriores. Assim, não se pode falar de um discurso primeiro fundador de uma idéia.

Um discurso é derivado de um discurso anterior, se apresenta diante do discurso do outro no presente e será origem de um outro enunciado no futuro.

Faraco (2003, p. 67) diz que o dialogismo deve ser visto como o espaço de luta entre as vozes sociais. Se as vozes que se colocam em polêmica são sociais então a circulação das mesmas tem dimensão política. Não circulam fora do exercício do poder. Portanto, não se diz o que se quer, quando se quer, como se quer. (FIORIN, 2006, p.173).

Bakhtin propôs o termo *translingüística* para denominar a ciência cujo objeto de estudo é o enunciado, seus aspectos e o relacionamento dialógico com outros enunciados. Tal termo fez-se necessário para diferenciá-lo da lingüística tradicional que, à época, se preocupava com as unidades fundamentais da língua (fonemas, frases, orações, etc.) soltas e sem um relacionamento mais profundo entre si. Tais unidades fundamentais podem ser repetidas mantendo seu significado original. Já o enunciado é único no mundo, não pode ser copiado. Atualmente, utiliza-se *Teoria do Discurso* no lugar do termo *translingüística*. (BARROS in BRAIT, 2006, p. 16).

## 2.2. O discurso

Como visto, para Bakhtin, o termo discurso é equivalente a enunciado. Introduce-se enunciação como sendo o ato individual produtor desse enunciado ou discurso. Fiorin (2005, p. 31), apoiando-se em outros autores, afirma que tal ato não pode ser descrito por si mesmo pois violaria o princípio de imanência. No entanto, é passível de estudo pois é um ato realizado pelo sujeito criado pelo enunciado e que há de gerar o sentido. Não deve ocorrer uma confusão entre enunciação e discurso. Veja-se:

O discurso não é uma grande frase nem um aglomerado de frases, mas um todo de significação. Nesse sentido, a frase deve ser entendida como um segmento do discurso — o que não exclui, evidentemente, que o discurso possa ter, em certos casos, a dimensão de uma frase. Considerando como totalidade, o discurso é construído pela enunciação. (FIORIN, 2005, p. 30).

Ao construir o discurso, a enunciação deverá se manifestar por meio do *texto*. O texto é o portador dos signos cuja reunião manifestará o sentido do discurso ou enunciado. O texto, portanto, é a instância física de manifestação da enunciação, também conhecido como plano

de expressão. O texto carrega consigo o plano de conteúdo que é de ordem semântica (conceitual). Este pode ser expresso de diferentes maneiras. Exemplos mais comuns de um discurso expresso por meio de uma semiótica verbal são a prosa e a poesia. No entanto, há ainda um universo não-verbal e outro sincrético em que também cabem discursos como a música, a pintura, o cinema, a história em quadrinhos entre outros.

Objeto de estudo deste trabalho, a poesia é tratado de maneira diferenciada pela teoria sobre o discurso desenvolvida por Mikhail Bakhtin. O filósofo trabalhou muito mais com o romance para a construção da noção de dialogismo do que com a poesia. Bakhtin a considerava monológica. Precipitadamente, ao colocar um valor negativo para o monologismo, teóricos literários passaram a desconfiar da opinião de Bakhtin sobre o gênero poesia. Na verdade, o teórico russo não descarta o dialogismo da poesia. O monologismo do gênero, anunciado por Bakhtin refere-se à manifestação composicional — segundo conceito de dialogismo (FIORIN, 2006) — que leva em conta a plurivocidade, as várias vozes circulantes em um enunciado. Característica da poesia é a concentração de uma única voz, a do enunciador, no texto. Mesmo concentrada em uma voz percebe-se outras que não dialogam com esta.

A palavra poética tem sempre um centro de valor bem definido, que se faz com a máxima autoridade semântica, não olhando o discurso alheio. A poesia é o "gênero" em que há uma fronteira nítida entre a voz do poeta e a voz dos outros. Todo seu arsenal de formas convencionais (ritmo, rimas, versos, estrofes, etc.) é uma estratégia de isolamento da voz do poeta. Só no monologismo a autoridade poética pode instaurar-se sem dissolver-se na descentralização do discurso prosaico. Dentro do pensamento de Bakhtin, a poesia só pode ser entendida como centralizadora e monológica. (FIORIN, 2006, p. 84).

### **2.3. A análise do discurso**

A escola francesa de análise do discurso, filiada à Teoria do Discurso de Bakhtin, trabalha o discurso como "uma dispersão de textos cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas." (MAINGUENEAU, 2005, p. 15). Apresenta-se o indivíduo como portador de um conteúdo e que sofre coerções sociais para expressar tal conteúdo. Assim, o discurso será o instrumento individual de manifestação na sociedade.

De acordo com Barros (2002, p. 3), há três pontos decisivos para a concepção de um discurso assim como para sua análise:

a) a relação do discurso com a enunciação e com as condições de produção e recepção;

b) o discurso como lugar de manifestação do individual, onde a subjetividade da língua se faz presente e, ao mesmo tempo, do social em que a ideologia conduz o modo de ser do indivíduo;

c) a articulação entre narrativa e discurso, isto é, o discurso constituído sobre estruturas narrativas que o sustentam.

O sentido produzido pelo discurso é originário de um percurso a que se nomeia de significação. A significação acaba sendo o objeto de estudo da semiótica. Para melhor explorá-la definiu-se um modelo teórico de trabalho: o percurso gerativo do sentido. No modelo proposto há três níveis, o fundamental, o narrativo e o discursivo.

Este modelo é derivado de pressupostos teóricos sobre a semântica do discurso defendidos por A. J. Greimas. Para este autor uma semântica deve estabelecer a apreensão do sentido de modo que haja uma percepção de elementos cujos significados sejam os mesmos em diferentes níveis de análise (superficial, mais profundo, etc.). Também deve ser sintagmática para explicar a produção e interpretação do discurso e geral para que se manifeste a unicidade do sentido manifesto em diferentes planos de expressão. A união desses três elementos que, segundo Greimas, faz a semântica do discurso (a primeira chamada de gerativa, a segunda de sintagmática e a terceira, geral) acaba por produzir o percurso gerativo do sentido. O percurso gerativo servirá como instrumento auxiliar para a análise discursiva neste trabalho.

A análise do discurso pode ser realizada de diversas maneiras. Neste trabalho, é utilizada a linha francesa de análise do discurso descendente dos trabalhos de Bakhtin e Greimas. Tomam-se aqui as palavras de Fiorin, quando da introdução de *Elementos de análise do discurso*:

... Nosso objetivo não é apresentar "a" teoria de análise do discurso, mas um dos projetos teóricos de análise discursiva que hoje se desenvolvem. Outros projetos com essa mesma finalidade estão em andamento. Cada um deles tem virtudes e limites. Por isso, neste livro, não está "a" verdade, mas "uma" das muitas verdades a respeito da linguagem, fenômeno "multiforme e heteróclito", que tem desafiado o homem de todas as épocas e de todos os lugares. (FIORIN, 1989, p. 8).

Neste trabalho, o método teórico a ser usado para a análise do discurso é aquele proposto por Dominique Maingueneau em *Gênese dos discursos*. No capítulo intitulado *Uma*

*semântica global* há uma proposta de sete planos básicos para se entender como se constrói o sentido do discurso. Tal modo de proceder à análise do discurso não quer dizer que haja uma importância específica para cada plano mas que estes se interrelacionam de maneira a se complementarem, sendo que, por vezes, o que é apurado em um dos planos pode se repetir, de modo total ou parcialmente, em outro. Assim como outros autores, Dominique Maingueneau não pretende esgotar o assunto com sua semântica global mas sim, propor uma nova maneira de trabalhar o discurso:

Isso quer dizer que a ordem de sucessão dos "planos" que seguimos em nossa apresentação é completamente arbitrária em relação ao 'esquema construtor' global representada pela competência discursiva que os investe. Não constitui de forma alguma um modelo genético em virtude do qual o enunciador escolheria previamente um tema, depois um gênero literário, depois um vocabulário etc ... A própria lista desses planos considerados não é objeto de uma elaboração teórica suficiente para pretender definir um modelo da textualidade. Sua única finalidade é ilustrar a variedade das dimensões concernida pela perspectiva de uma semântica global, e nada impede de isolar outras ou de repartir diferentemente as divisões propostas. (MAINGUENEAU, 2005, p. 80-81).

As sete categorias para a análise são:

1. Intertextualidade;
2. Vocabulário;
3. Tema;
4. Estatuto do enunciador e do destinatário;
5. Dêixis enunciativa;
6. Modo de enunciação e;
7. Modo de coesão.

Análises feitas exclusivamente com estes sete planos sugeridos não se mostraram suficientes para a apreensão sobre como se dá determinado discurso. Como sugerido pelo próprio Maingueneau pode-se ter o acréscimo de outros pontos para que se atinja com satisfação uma análise adequada do discurso. Propõe-se a utilização do percurso gerativo do sentido junto à semântica global para chegar ao objetivo considerado.

Para uma melhor compreensão da maneira utilizada para a análise do discurso segue uma introdução teórica sobre cada uma das sete categorias citadas.

### 2.3.1. Intertextualidade

O termo interdiscursividade seria o ideal a ser aplicado a este plano. Baseado no que Bakhtin propõe como dialogismo tem-se que o embate entre as idéias pressupõe sempre a presença do outro. Assim, às relações que se fazem entre os sentidos dos enunciados chama-se de interdiscursividade. O termo intertextualidade deve ficar para o plano de expressão, ou seja, aquilo que é explícito em um texto.

A análise de discurso de linha francesa, a partir do princípio de que o discurso sempre se apresenta misturado com outras idéias, usa também o termo heterogeneidade para manifestar como vários discursos se manifestam no interior de um único enunciado. A heterogeneidade será chamada de constitutiva se o discurso não manifestar explicitamente o discurso do outro. Este estará implícito, deve-se saber que existe, porém, nenhuma ou poucas pistas são fornecidas. Já a heterogeneidade marcada mostra-se no enunciado. O outro se mostra de alguma maneira, geralmente por marcadores lingüísticos no texto.

Maingueneau, em *Gênese dos discursos* (2005, p. 81-83) faz uma distinção entre intertextualidade e intertexto. Para ele o intertexto é um conjunto de fragmentos citados em um mesmo corpus enquanto que a intertextualidade define um sistema de regras implícitas que subentendem um intertexto. Estas regras são o que define que a intertextualidade de um discurso teológico não é a mesma de um discurso político. O autor ainda chama a atenção sobre uma *intertextualidade interna* que ocorre entre discursos do mesmo campo discursivo e uma *intertextualidade externa* que vai ocorrer entre discursos de campos distintos como no exemplo dos discursos teológico e político.

Para Fiorin (2003, p. 30), "A intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para produzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo." Ainda segundo o mesmo autor há três processos de intertextualidade:

a) Citação: onde as palavras são copiadas de outra obra e que podem confirmar ou alterar o sentido do texto citado.

b) Alusão: não se copiam palavras. Há a reprodução de construções sintáticas em que certas figuras são substituídas por outras. Pode conservar ou não o sentido da figura.

c) Estilização: reproduz os procedimentos de outro discurso, ou seja, imita o estilo de outro discurso. Pode ser polêmica ou contratual.



Ainda em Fiorin (2003, p. 32), "A interdiscursividade é o processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro. Há dois processos discursivos: a citação e a alusão."

Unificando-se os termos tem-se que a heterogeneidade constitutiva tem como correspondente a interdiscursividade de Fiorin e a intertextualidade de Maingueneau em *Gênese dos discursos*. Às intertextualidades externa e interna descritas por Maingueneau corresponde a heterogeneidade constitutiva. A diferença se dá dependente dos discursos pertencerem ao mesmo campo discursivo ou não — intertextualidade interna e externa respectivamente.

À heterogeneidade mostrada corresponde a intertextualidade de Fiorin e o intertexto de Maingueneau.

Neste trabalho, a preferência se dá pelo uso de heterogeneidade constitutiva / mostrada ou por interdiscursividade / intertextualidade de acordo com as definições de Fiorin.

### **2.3.2. Vocabulário**

Maingueneau (2005, p. 83-85) relata que não há um bom senso em se falar do vocabulário de certo discurso como se este possuísse um léxico que lhe fosse único e próprio. O que é relevante é a carga semântica que os vocábulos carregam consigo e o modo como é explorada em diferentes discursos. Em outra obra o mesmo autor faz a distinção entre vocabulário e léxico explicando melhor o uso desses termos na análise do discurso:

Os linguistas utilizam mais o termo *léxico* para designar um conjunto dos recursos lexicais do qual dispõem os locutores de uma língua, e reservam *vocabulário* a conjuntos discursivos delimitados, qualquer que seja sua natureza: *vocabulário* da medicina, do teatro, do partido socialista, de La Fontaine... A análise do discurso só cuida em princípio do *vocabulário*. Mas, num estudo detalhado, essa distinção cômoda, bem na linha do par saussureano «língua» (=léxico) / «fala» (=vocabulário), deve ser manejada com precaução, pois há uma interação essencial entre língua e discurso. (MAINGUENEAU, 1998, p. 149).

Ao se referir ao vocabulário deve-se levar em conta o conteúdo deste relacionado ao discurso a que pertence. A lexicologia analisa e descreve as relações entre conteúdo e expressão das palavras e os fenômenos daí decorrentes. Relevante neste trabalho são as definições advindas de polissemia. Estas devem levar em consideração os semas, traços

mínimos pertinentes de significado, como sendo elementos pertencentes a um semema, substância de conteúdo do signo lingüístico, que é como se define, tecnicamente, o conjunto dos primeiros (BARBOSA, 1981, p. 26). Assim:

Na *polissemia strictu sensu* há uma conjunção entre sememas, ou seja, os significados têm a ver um com o outro. Diz-se que há um núcleo semêmico comum na intersecção dos dois sememas (conjuntos).

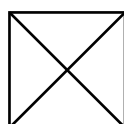
Na *homonímia* esse núcleo semêmico comum não existe. Há uma expressão comum de dois ou mais semas mas o conteúdo de cada um difere nos dois diferentes contextos em que são utilizados. Há uma evolução lingüística-histórica que explica os diferentes conteúdos atuais.

A partir da existência ou não de núcleos semêmicos dos vocábulos em certos discursos é que pode ser depreendido se este tem características predominantemente figurativas ou temáticas respectivamente. Assim, a partir da polissemia depreende-se quais figuras de linguagem são utilizadas pelo autor, se usa metáforas ou metonímias ou, no caso da homonímia, se é direto na mensagem com o uso de denotação e comparação. Segundo Diana Barros a isotopia é diretamente dependente do tratamento vocabular:

Os conectores de isotopias pertencem, na verdade, a outro nível de análise, pois são lexemas ou sintagmas da instância da manifestação textual que abrigam, mesmo realizados em um contexto, vários sememas, colocados em percursos isotópicos diferentes. Os conectores lêem-se nos dois planos isotópicos e fazem a passagem de uma isotopia a outra. São, portanto, um dos recursos práticos de determinação das isotopias discursivas, muito embora liguem também percursos figurativos parciais, que não constituem isotopias. Distinguem-se dois tipos de conectores de isotopias a partir das relações entre os sememas englobados pelo mesmo lexema: se têm semas comuns, fala-se em conexão segundo a polissemia; se não há traços compartilhados, diz-se que a conexão se faz por homonímia. (BARROS, 2002, p. 126).

De acordo com Pietroforte in Lopes e Hernandes (2005, p. 155-168), as figuras de linguagem têm responsabilidade pela subjetividade ou objetividade, pela concentração ou difusão do sentido do discurso. O quadrado semiótico elaborado para melhor compreensão de como as figuras de linguagem trabalham o discurso fica assim:

concentração de sentido  
univocidade  
denotação



difusão de sentido  
plurivocidade  
metáfora

não-difusão de sentido  
não-plurivocidade  
metonímia

não-concentração de sentido  
não-univocidade  
comparação

O vocabulário traz também uma característica importante na relação do autor com seu texto. Na caracterização de toda a obra de um autor a análise do vocabulário mostrará qual a tendência utilizada e as principais fontes de inspiração. Essa caracterização pode revelar que o autor tem uma linha específica de trabalho e portanto sua obra está especializada naquele campo ou, ao contrário, o autor é capaz de explorar diversos vocabulários fazendo com que sua obra seja considerada como de várias características e pouco definível a este respeito.

O discurso erótico tem como característica trazer vocábulos que estão relacionados à genitália e ao ato sexual. Daí também ocorre o tabuísmo, os chamados "palavrões" que delimitam um interdito em torno de tema sexual e erótico. Os poetas, aqui analisados, trabalham de modo muito particular sendo que Carlos Drummond de Andrade é o que vai se utilizar um vocabulário mais rico em expressões referentes à genitália corporal e ao ato sexual, sendo considerado o mais explícito dos três. Manuel Bandeira é o mais equilibrado no uso do vocabulário podendo-se extrair o erótico a partir de citações do corpo feminino e do amor erotizado. João Cabral é o extremo oposto. Pouco se encontra vocábulos que façam referência direta a um elemento erótico. Como é característico de sua poesia, usa elementos do mundo natural para referir-se à atração erótica exercida pelo corpo feminino.

Atente-se aqui que está presente a intertextualidade, o primeiro plano analisado confirmando-se assim que os planos não são passíveis de existirem por si mesmos mas coexistindo e se relacionado dentro da semântica global.

### **2.3.3. Tema**

O tema representa o domínio de sentido expresso pelo texto. O que importa é seu tratamento semântico. Assim, um tema pode estar presente em uma frase ou mesmo em um parágrafo isolado. O assunto é o nível específico a que este tema se aproxima dentro de um determinado texto. É no texto, portador físico de um discurso, que está o maior interesse sobre o tema:

O *tema* de um texto corresponde ao que intuitivamente podemos exprimir como «Do que isso fala?». Qualquer que seja sua extensão, um texto considerado coerente deve construir uma representação e poder ser resumido. Alguns falam de *macroestrutura semântica* para designar o *tema* de um texto apreendido no seu conjunto. Como cada grupo de frases que forma uma unidade semântica é associável a um *tema*, um texto comporta *temas* de múltiplos níveis, esperando-se do último que integre todos os outros. Faz parte da competência dos sujeitos falantes poder assim sintetizar um grande número de informações numa estrutura semântica única.

Determinar qual é o *tema* de um texto permite ao co-enunciador interpretar, ultrapassando suas eventuais lacunas e retendo apenas, se há vários sentidos possíveis, aquele que é compatível com esse *tema*. Contudo, certos textos (literários em particular), ditos *poliisotópicos*, podem, sistematicamente, desenvolver vários temas de uma vez. (MAINGUENEAU, 1998, p. 139).

A característica denotativa ou conotativa de um discurso o classifica como temático ou figurativo respectivamente. Faz-se, então, neste momento, a correlação do plano *tema* com o *vocabulário* recordando a isotopia. Esta, como referido por Maingueneau acima é característica de textos literários já que este está, usualmente, embutido de mais de um sentido a ser apreendido a partir de seu plano de expressão. O professor José Luiz Fiorin tem uma ótima definição que permite fazer a relação entre temas e figuras e que cabe bem à análise discursiva de poesia:

Tema é o elemento semântico que designa um elemento não-presente no mundo natural, mas que exerce o papel de categoria ordenadora dos fatos observáveis. São temas, por exemplo, amor, paixão, lealdade, alegria. Figura é o elemento semântico que remete a um elemento do mundo natural: casa, mesa, mulher, rosa etc. A distinção entre ambos é, pois, de maior ou menor grau de concretude. Temos que entender, no entanto, que nem sempre essa distinção é fácil de ser feita, pois concreto e abstrato são dois pólos de uma escala que comporta toda espécie de gradação.

O discurso figurativo é a concretização de um discurso temático. Para entender um discurso figurativo é preciso, pois, antes de mais nada, apreender o discurso temático que subjaz a ele. Ir das figuras ao tema é o que fazemos quando perguntamos: qual é o tema deste texto; de que trata ele? (FIORIN, 2005, p. 24).

De acordo com a teoria semiótica greimasiana, no percurso gerativo do sentido, o tema associado à *figurativização* garante a passagem do nível narrativo ao discursivo. É isso que é chamado de tratamento dos temas e que garante a manutenção semântica.

Segundo Diana Barros, tem-se que:

Tematização é a formulação abstrata dos valores, na instância discursiva, e sua disseminação em percursos. É possível, a partir de um mesmo valor, obter-se mais de um percurso temático.

(...)

A tematização assegura a conversão da semântica narrativa em semântica discursiva e poder-se-ia, então, pensar em discursos puramente temáticos ou não-figurativos, como os discursos científicos. O exercício da análise textual tem mostrado, porém, que não há discursos não-figurativos e sim discursos de figuração esparsa, em que assumem relevância as leituras temáticas. Os discursos literários, denominados figurativos, e os científicos, considerados não-figurativos, diferenciam-se, na verdade, por graus de figurativização, a serem examinados nos procedimentos de figurativização semântica. (BARROS, 2002, p. 155-156).

O tratamento dado ao tema pelo autor é que fornecerá a característica de seu discurso neste tópico. Deve-se apreender o que o autor acha do tema e como o trabalhou em seu discurso. É aquele fator em que o tratamento usado mostra uma opinião sobre o mundo revelando, portanto, um estilo e, em consequência, um ethos do enunciador do discurso.

O tema dos poemas analisados é o erotismo. Cada poeta trata o texto de maneira particular procurando exprimir seu ponto de vista sobre o tema. Assim é que Manuel Bandeira é mais transcendente procurando o erotismo não só no corpo feminino com também na morte. Carlos Drummond trabalha com a naturalidade do elemento feminino tentando mostrar o erotismo existente na carnalidade. João Cabral já vê o erotismo sob outro prisma: é a natureza que é erótica. Todos os poemas têm como tema o erotismo e cada um em particular trata de um assunto derivado deste tema.

#### **2.3.4. Estatuto do enunciador e do destinatário (enunciatário)**

É o que se diz do autor; de onde, quando e do modo como o mesmo fala. Leva em consideração a relação com um leitor. Define-se, desta maneira, um enunciador que se confunde com o escritor e um destinatário/enunciatário de quem se deve captar, além daquele ator a ser influenciado pelo enunciador, também o leitor.

Os diversos modos da subjetividade enunciativa dependem igualmente da competência discursiva, sendo que cada discurso define o *estatuto* que o enunciador deve conferir-se e o que deve conferir a seu destinatário para legitimar seu dizer. (MAINGUENEAU, 2005, p. 91).

Aqui deve ficar claro que teoria narrativa não considera autor de carne e osso já que este pertence ao mundo real. Leva em consideração o autor implícito, aquele que é produto (da leitura) do texto. Da mesma maneira o leitor é um leitor implícito que foi construído pelo texto e que participa de seus valores. Assim, quando o nome do autor for citado deve-se

entender que não é o autor real mas sim aquele que é trabalhado pela teoria da enunciação, ou seja, o autor implícito produtor de um discurso. (FIORIN, 2005b, p.63-65). Mesmo tendo fatos da vida real do autor sendo considerados relevantes para a produção de sua obra deve-se entender que é o autor/enunciador implícito que está presente no texto analisado.

A caracterização do autor varia muito. Este pode ser um literato marginal cujo trabalho não leva em conta a norma culta ou padrões estilísticos consagrados para um texto, ou, ao contrário, é aquele que discursa da academia usando uma linguagem acessível a poucos e que, portanto, fica restrita àquele meio.

Os poetas, aqui analisados, estão ligados à literatura modernista brasileira tendo cada um seu próprio modo de trabalho poético mas que fica referenciado dentro do Modernismo. Sabe-se que são enunciadores eruditos que têm acesso a um mundo culturalmente rico e que tratam o erotismo de modo progressista e natural.

Bandeira é considerado o mais acessível ao leitor popular já que seu modo de escrever se aproxima muito da coloquialidade. Drummond, em particular com os seus poemas eróticos, talvez seja rejeitado pelo leitor moralmente mais conservador, mas bem aceito para aqueles que admiram a poesia erótica sem direcionamento pornográfico. João Cabral é poeta que escreve como se fosse somente para si; tem sua mensagem, por vezes truncada, exigindo que o destinatário seja mais atento ao seu discurso.

Com o estatuto do enunciador inicia-se uma definição de seu ethos que vai trabalhar para que se depreenda outro ethos, o do destinatário. É esta relação entre enunciador / destinatário que este plano do discurso quer revelar, ou seja, como se dá a enunciação tendo em consideração a visão de mundo do enunciador e de como o enunciatário (destinatário) vai reagir diante dessa visão revelada pelo texto. Aqui a ideologia vai determinar como tal estatuto vai influenciar no discurso.

### **2.3.5. Dêixis enunciativa**

Segundo Maingueneau:

O ato de enunciação supõe a instauração de uma 'dêixis' espaciotemporal que cada discurso constrói em função de seu próprio universo. Não se trata, pois, das datas, dos

locais em que foram produzidos os enunciados efetivos, por mais que o estatuto textual dos enunciadores coincida com a realidade biográfica dos autores.

(...)

Essa dêixis, em sua dupla modalidade espacial e temporal, define de fato uma instância de enunciação legítima e delimita a *cena* e a *cronologia* que o discurso constrói para autorizar sua enunciação. (MAINGUENEAU, 2005, p. 93).

A noção de dêixis de Maingueneau restringe ao estabelecimento de uma cena e de uma cronologia que se realizam de acordo com as restrições da formação discursiva. Deve-se ter em conta, no entanto, que para a semiótica de linha francesa, a dêixis examina mais do que estes pontos, também estabelece a relação de manipulação estabelecida entre o enunciador e o enunciatário (destinatário). Essa relação leva em conta um contrato proposto e assumido entre ambos, os meios de persuasão utilizados para cumprir esse contrato, a interpretação e os fazeres que se deseja obter.

Novamente, de acordo com a semiótica greimasiana, há, no nível discursivo, uma projeção das categorias discursivas de pessoa, tempo e espaço. É assim que em um enunciado pode haver a marcação ou não do enunciador e do enunciatário.

Quando marcados ocorre a presença do enunciador na pessoa do *eu*, e o enunciatário na pessoa do *tu*. Em conseqüência, a categoria tempo refere-se ao *agora* e a categoria espaço refere-se ao *aqui*. A relação enunciação-enunciado é de aproximação e promove um efeito de subjetividade ao discurso. Diz-se que ocorre uma *enunciação enunciativa*.

Ao ocorrer uma enunciação em terceira pessoa (*ele*) as categorias de tempo e espaço se retratam no *então* e no *algures*, respectivamente. Esse tipo de enunciação é chamado de *enunciva* e promove um efeito de objetivação do discurso ocorrendo um distanciamento na relação enunciação-enunciado.

A análise da dêixis enunciativa vai fornecer, principalmente, a característica objetiva ou subjetiva de um discurso.

### **2.3.6. Modo de enunciação**

O modo de enunciação também pode ser chamado de estilo. Revela a maneira particular do enunciador dizer o que quer dizer ao selecionar os instrumentos lingüísticos que considera mais adequado a um determinado enunciatário. O estilo se repete ao longo de um

conjunto de textos analisados, o *corpus*. Depreende-se, além do caráter, uma corporalidade do enunciador que o denuncia fisicamente principalmente em relação a uma voz e a um tom particulares do enunciado. Em *Gênese dos discursos* tem-se:

O próprio "tom" se apóia sobre uma dupla figura do enunciador, a de um *caráter* e a de uma *corporalidade*, estreitamente associadas.

Com efeito, o rosto que suporta o tom deve ser caracterizado "psicologicamente", ver-se dotado por disposições mentais que sejam o correlato dos afetos que o modo de enunciação engendra. (MAINGUENEAU, 2005, p. 96).

O enunciador será portador de uma voz representante de uma formação social. Assim, cada discurso tem seu modo de enunciação, sua corporalidade, seu modo de se expressar por meio de um texto. Constrói-se o estilo:

Para descrever um estilo, a análise procurará reconstruir *quem diz pelo modo de dizer*, o que supõe a observação de uma *mesma maneira de valorizar valores*. Ao identificar tais apreciações moralizantes, da responsabilidade de um sujeito que, inscrito no discurso sem dizer *eu*, é tido como mera construção de dada formação social, a análise identificará o *ethos*. O estilo é um conjunto de características da expressão e do conteúdo que criam um *ethos*. [grifos nossos] (DISCINI, 2004, p. 7).

A apreensão do estilo do enunciador se dá pela comparação diante de outros discursos. Desta relação eu / outro é que se revela o estilo do enunciador. Sua corporalidade aparece e, num primeiro momento, apresenta-se uma voz peculiar do discurso analisado:

Primeiramente é preciso assimilar a voz de um texto como determinado ponto de vista sobre o mundo, o que supõe reconhecer, pressuposto ao texto, o *eu* "que fala", usualmente tido como o autor, e o *tu* "que escuta", usualmente tido como o leitor. Autor e leitor aqui são considerados depreensões a serem feitas a partir de indicações dadas pelos próprios textos; efeitos de sentido que, jamais exteriores ou apriorísticos à realidade construída textualmente, acabam por consolidar dois princípios semióticos: o de que qualquer referente é sempre dado pelas relações de sentido internas ao texto e o de que mundos são construídos pela linguagem, como sempre o foram. (DISCINI, 2005b, p. 261).

Exemplos, dentre vários, de voz, são a tímida, a moderada, a inconformada, a alta, a livre, a sem pudor. Acompanhando essa voz há o tom que pode ser retraído, feminino ou masculino, eufemístico, moderado, declamatório, firme etc. Apreende-se da corporalidade, da voz, do tom, o estilo inerente do enunciador.

Para Maingueneau, o modo de enunciação de um discurso deve ser estudado através de uma reflexão a respeito da voz, da oralidade, do ritmo e até mesmo do corpo. Estes

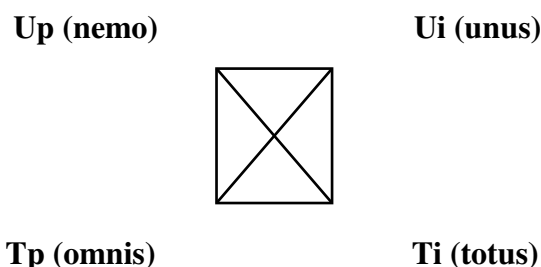


aspectos ficam subentendidos dentro de um texto quando se reconhecem as características do discurso e de sua origem.

A análise do estilo deverá trabalhar a partir de um conjunto que tenha características comuns. São as unidades deste conjunto que carregam as características que permitem que se depreenda um estilo. Tomando as idéias desenvolvidas por Norma Discini:

Analisar um estilo supõe recortar partes da totalidade. Em cada uma, está pressuposta a totalidade englobante e integral, já que se trata de um conjunto, ou bloco, de discursos. Essa totalidade integral, o *totus*, supõe um enunciatório sancionador, que impõe os limites e determina a unidade a ser recortada. (DISCINI, 2004, p. 36).

Da mesma autora e obra tomamos o seguinte modelo:



Onde Ui (unidade integral) representa o último patamar de individualidade. É a unidade analisada. Neste trabalho corresponde a cada um dos poemas escolhidos. O poema, portanto, corresponde ao *unus* e este, por sua vez, pertence a um conjunto que carrega características comuns a ele. Tal conjunto é o *totus* que corresponde à poesia erótica de cada poeta. Neste trabalho, há três destas totalidades, cada uma correspondendo ao conjunto da poesia erótica recolhida da obra de cada um dos três poetas.

*Omnis* corresponde à totalidade dos discursos eróticos sem que se leve em consideração qualquer semelhança. Em nosso caso é a totalidade dos discursos em que o erotismo é o tema principal. Não se considera um poeta em particular mas todos que trabalham com esse discurso. Finalmente, *Nemo* corresponde a uma potencialidade de realização da poesia erótica. É uma unidade virtual que poderá vir a ser realizada.

O que é mais importante é a relação *unus—totus* pois é desta que se depreende o efeito de estilo do discurso analisado. O efeito de estilo fornecerá um ethos comum a cada enunciador presente na obra de cada poeta.

### 2.3.7. Modo de coesão

Maingueneau leva em consideração uma coesão que se dá em um nível fundamental do discurso e outra que é própria do texto. Esta trata de elementos de encadeamento do discurso, presentes na estrutura textual e que são responsáveis pelo progresso do texto; aquela trata do sentido do discurso e do modo como se propaga entre outros discursos. O autor a chama de recorte discursivo. "Esse recorte discursivo não apresenta pertinência real a não ser quando relacionada ao sistema que lhe atribui seu sentido." (MAINGUENEAU, 2005, p. 100).

O recorte discursivo leva em consideração elementos que façam a relação de um discurso com outro mantendo um sentido comum dentro de um sistema. Os mecanismos para que tal coesão exista estão presentes nos outros planos da semântica global. Assim, isotopia, vocabulário, voz, entre outros colaboram para a coesão de um discurso, ou seja, para que este seja reconhecido como parte de um sistema que contenha discursos semelhantes. Deve-se atentar que entra em jogo elementos existentes nos outros planos trabalhados na semântica global.

Sobre a coesão textual, a que se refere a elementos encadeadores:

Podemos conceituar a coesão como o fenômeno que diz respeito ao modo como os elementos lingüísticos presentes na superfície textual se encontram interligados entre si, por meio de recursos também lingüísticos, formando seqüências veiculadoras de sentido. (KOCH, 2003, p. 45).

O próprio Maingueneau, em outra obra, refere-se apenas aos elementos encadeadores como fator de coesão, chegando mesmo a listar alguns:

Analisar a *coesão* de um texto é apreendê-la como um encadeamento, (...) na qual fenômenos lingüísticos bastante diversos fazem, ao mesmo tempo, progredir o texto e asseguram sua continuidade por repetições.

Em particular:

- A repetição de constituintes: 'Pedro...; Pedro...';
- as unidades «anafóricas» ou «catafóricas» que se interpretam graças a outros constituintes, situados antes (anáfora) ou depois (catáfora) no contexto: pronomes, substituições lexicais...;
- elipses: «Paulo ama Maria. Júlia também» (ocorre aqui a elipse de «ama»);
- a progressão temática
- o emprego dos tempos verbais;
- conectivos entre frases de oposição (*no entanto...*), de causa / conseqüência (é por isso que, então...), de adição (além disso...), de tempo (em seguida...) ...;
- marcadores que seccionam o texto, tornando perceptível sua configuração (*em primeiro lugar, por outro lado...*);

- inferências (em «Marie vive na Itália. Os franceses amam os países latinos», a ligação entre as duas frases é assegurada graças a duas proposições implícitas: «Marie é francesa», «A Itália é um país latino»). Essas inferências podem estar inscritas na estrutura lingüística ou repousar sobre um saber enciclopédico, como no nosso exemplo. (MAINGUENEAU, 1998, p. 25-26).

Leonor Lopes Fávero (2004), após analisar vários autores a respeito de coesão e coerência textual, propõe uma reclassificação da coesão em três tipos: referencial, recorrencial e seqüencial *strictu sensu*. Pretende-se adotar tal tipologia neste estudo.

Para a poesia, deve-se levar em consideração como mecanismos de encadeamento, além dos já citados, recursos como o ritmo, a rima, a sonoridade entre outros que tipificam um texto poético. Os elementos textuais são típicos para cada discurso poético analisado. No tratamento ver-se-á como as coesões textual e discursiva se complementam com os outros planos da semântica global para mostrar que fazem parte de um sistema típico daquele enunciado.

### 3. SOBRE OS POETAS SELECIONADOS

A movimentação literária brasileira do início do século XX está ligada às revoluções científicas e sociais que já vinham ocorrendo desde metade do século XIX. Ponto culminante foi a Semana de 22 quando um grupo de intelectuais resolveu subverter a ordem literária representada pelo Parnasianismo, Simbolismo e Naturalismo apresentando novas propostas que levassem em conta elementos com uma "adesão profunda aos problemas da nossa terra e da nossa história contemporânea" (CANDIDO & CASTELLO, 1977, p. 09). Dava-se início ao Modernismo que pregava o estilo livre, a temática do cotidiano, o combate à pomposidade dos outros estilos literários valorizando o bom humor e o prosaico. Também subvertiam a gramática chegando a incorporar elementos das línguas indígenas, dos negros descendentes de África e da fala coloquial do povo.

No primeiro momento do Modernismo brasileiro, o de maior agitação sobre o modo de tratar a literatura, que vai até 1930, destaca-se o poeta Manuel Bandeira. Foi o expoente da poesia deste período de afirmação da literatura modernista. Bandeira fez a transição do Parnasianismo para o Modernismo adaptando-se plenamente à liberdade de trabalhar a poesia. Segunda Bella Josef (in: AZEVEDO FILHO, 1972, p. 62) o poeta capta a essência poética das coisas mais prosaicas às mais sublimes trabalhando com temas que marcaram sua vida: a infância, a doença, o amor, a vida e a morte. Temas que, sendo comuns, são trabalhados de modo a adquirirem a nova faceta modernista ao usar o discurso prosaico e a coloquialidade brasileira:

O paradoxo decorre do fato de o novo meio intrínseco à linguagem poética (e por isso organizado artisticamente) nascer de uma aproximação com o que está dado fora dela: o falar corriqueiro e prosaico, não artístico. (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 55).

Da simplicidade de seus poemas retira-se uma experiência transcendental mais bem percebida nos poemas com temática amorosa:

Nas formas fixas, no verso livre, no poema sem verso, Bandeira manifesta sempre a capacidade de transfigurar o prosaísmo e dar a mais pura simplicidade aos temas consagrados. Há nos seus poemas uma espécie de halo, de misteriosa ressonância, por mais comuns que sejam os assuntos; e, ao mesmo tempo, uma naturalidade que se aproxima do leitor como numa conversa de tipo especial. Isto é visível no tratamento do amor, que ele aborda quase sempre pelo lado tangível da carne, mas com espontaneidade

tão singela, que a expressão parece nascer apenas do fervor espiritual. Essa familiaridade superior no tratamento do amor, da morte, da natureza, da existência diária, faz da sua poesia experiência interior de cada um de nós, humanizando a vida sem nenhum sentimentalismo. (CANDIDO, 1999, p. 76).

Com o Modernismo já estabelecido, a partir de 1930, a segunda geração sente-se à vontade para retomar recursos estilísticos combatidos de início como as formas fixas e a metrificação. A segunda fase do modernismo vai até 1945. Aparecem novos poetas e prosadores de bom valor. Carlos Drummond de Andrade é o poeta que se destaca nesta fase. Sua obra não fica restrita a esse período. Ao longo de sua vida e de acordo com alguns críticos literários há quatro fases:

A primeira das fases é chamada de *gauche* (década de 30) onde se encontram recursos associados à primeira geração do modernismo brasileiro como ironia, humor, poema-piada, síntese e linguagem coloquial. O *gauche* refere-se à dificuldade de um indivíduo estabelecer uma comunicação com a realidade. Percebe-se o pessimismo, o individualismo, o isolamento e a reflexão existencial, além da ironia e da metalinguagem que serão permanentes ao longo de toda sua obra.

A segunda fase é a social (1940-1945). No livro *Sentimento do mundo* (1940) revela interesse pelos problemas sociais. O *gauche* acaba sendo deixado de lado e surge um sentimento socialista. Escreve *José* (1942) e *A rosa do povo* (1945). Nestas obras mostra uma consciência da debilidade do mundo e da necessidade de transformação do mesmo. Essas duas primeiras fases são as mais importantes pois é nelas que se encontram as obras mais lembradas do autor.

A terceira fase dá-se a partir da publicação de *Novos poemas* (1948) obra em que "ganham cada vez mais espaço os textos em tom homogêneo grave, de interrogação existencial, mingam a poesia cotidiana e os temas sociais." (ACHCAR, 2000, p. 71). Em *Claro enigma* (1951) ocorre o abandono definitivo da temática social. Ainda segundo Francisco Achcar:

(...) o poeta se despede da temática social e política, em favor de temas ditos filosóficos. Outra mudança é que ele cultiva com mais insistência o verso metrificado e as formas da tradição, notadamente o soneto. Sua linguagem pouco ostenta do modernismo dos livros anteriores. (ACHCAR, 2000, p. 70-71).

Junto com *Fazendeiro do ar* (1955) e *A vida passada a limpo* (1959) forma-se o que foi denominado de "o quarteto metafísico". Temas universais como vida, morte, tempo,

velhice, amor, família, infância e o "estar-no-mundo" são tratados com um pessimismo que não vê esperança no social. O último poema de *A vida passada a limpo*, "A um Hotel em Demolição" traz elementos construtivos semelhantes aos existentes na poesia concreta. Tal tendência se confirma em *Lição de coisas* (1962) em que se percebe uma preocupação com recursos fônicos, visuais e gráficos do texto. Em nota da primeira edição o poeta explica:

O poeta abandona quase completamente a forma fixa que cultivou durante certo período, voltando ao verso que tem apenas a medida e o impulso determinados pela coisa poética a exprimir. Pratica, mais do que antes, a violação e a desintegração da palavra, sem entretanto aderir a qualquer receita poética vigente. A desordem implantada em suas composições é, em consciência, aspiração a uma ordem individual (ANDRADE, 2003, p. 454).

A última fase é a da memória que vai predominar pelo restante dos anos 60 adentrando pelas décadas de 70 e 80. Segundo Francisco Achcar (2000, p. 110), "O memorialismo, como se vê dos títulos, passou a denominar sua lírica, embora haja nesses livros textos de temas variados. Alguns poemas fazem justiça ao grande poeta, muitos não."

João Cabral de Melo Neto faz parte da chamada geração de 45 do Modernismo brasileiro sofrendo influências de Drummond e de Murilo Mendes no que se refere à construção de versos objetivos com precisão no uso dos vocábulos. Procurava não apenas referir-se a um objeto mas sugeri-lo a ponto de o sentirmos no corpo do poema. Também denuncia, em seus poemas, as péssimas condições sociais de sua região natal, Pernambuco. Sua poesia pretende ter uma mensagem direta e para tal economiza nos vocábulos.

Aparece para a literatura com *Pedra do sono* em 1942, livro que ainda não reúne as principais características que o destacaram na literatura brasileira. Após *Engenheiro* (1945) percebe-se uma tendência à geometrização, à substantivação e à exatidão da linguagem. É contra a chamada "poesia profunda" aquela em que há versos de sentimentos ou de abordagem introspectiva. Citando o prefácio à sua obra completa, assinado por Marly de Oliveira:

Juntemos a isso uma inata predisposição para *ver*, muito mais que para *ouvir*, que, naturalmente, repudiava todo tipo de música, mas sobretudo a melodia, a musicalidade do verso; um desinteresse pelo questionamento do "estar-no-mundo", que o deixava livre para prestar atenção ao que o rodeava, acentuando ainda mais a agudeza do olhar, o interesse pelas artes plásticas. (OLIVEIRA, 1994, p. 16).

Sua poesia torna-se clara, tendendo à objetivação. Para tal, o rigor do trabalho com as palavras torna-se característica que o marca. A ordenação de vocábulos que remetem a imagens fazem de sua poesia precursora do concretismo.

Os livros *O cão sem plumas* (50), *O rio* (54), *Quaderna* (60) e *Morte e vida Severina* (65) mostram uma preocupação crescente com a realidade social e uma reflexão permanente sobre a criação artística. João Cabral usa de ironia e sarcasmo, motes de um humor negro, para retratar a miséria reinante no interior do Nordeste. Por vezes, um poema é gerado pela observação de um objeto a partir do qual desenvolve-se uma descrição comparativa. Segundo FONSECA (1997), João Cabral "Construiu uma poesia antilírica, anticonfessional, presa ao real e dirigida ao intelecto (...)"

Reitera-se, deste modo, a maneira de construção do poema à maneira de um arquiteto: há todo um estudo prévio sobre como o poema será formado. Em variadas ocasiões, o próprio autor chegou a revelar que não existe inspiração e sim o trabalho árduo na composição poética:

A poesia me parece alguma coisa de muito mais ampla: é a exploração da materialidade das palavras e das possibilidades de organização de estruturas verbais, coisas que não têm nada a ver com o que é romanticamente chamado de *inspiração* ou mesmo *intuição*. (MELO NETO, 1994, p. 800).

O aspecto concreto da poesia é destacado por Maria Raquel Ávila:

O aspecto sensorial da palavra concreta é elogiado; o poeta acentua sua importância em relação à abstrata, como acentua a importância do visual sobre o conceitual, do plástico sobre o musical.

Nada que não seja pertinente ao exercício da síntese e da concisão deve ser permitido. Todo o excesso, todo o "confete desnecessário" deve ser suprimido, em nome do brilho único que só o concreto, o essencial permite. Assim, a palavra poética adquire a importância da renomeação do mundo, da reordenação dos espaços, da iluminação dos quatro exatos vértices, sob um mesmo ângulo de luz. (ÁVILA, 1995, p. 163).

O fato de serem os poetas mais importantes de cada fase do Modernismo brasileiro justifica a escolha para a abordagem sobre o modo de perceber o erotismo. Em um mundo cujos conceitos sociais mais conservadores em relação a sexo são dominantes deseja-se saber como o discurso amoroso erótico destes expoentes da literatura nacional se manifesta. Usando a análise de discurso de linha francesa poder-se-á avaliar como ocorre a polêmica a respeito de assuntos relacionados a sexo no mundo poético destes autores.

#### 4. ANÁLISE DO DISCURSO ERÓTICO NA POESIA DE MANUEL BANDEIRA

##### O erotismo na poesia de Manuel Bandeira

Segundo Affonso Romano de Sant'Anna (1984, p. 202) na poesia de Manuel Bandeira há um tópico característico da cultura nacional: o conflito entre o amor erótico e o misticismo. O resultado é uma poesia franca que adota o erotismo místico e transcendental com o intuito de transmitir a noção do sexo ser meio para se obter a plenitude existencial. Antonio Candido na introdução à *Estrela da vida inteira* assim se expressa:

O seu lirismo amoroso engloba o jogo erótico mais direto e, simultaneamente, as fugas mais intelectualizadas da louvação. E o leitor percebe que a fervorosa transcendência nasce precisamente do fato de abordar a ternura do corpo com tão grande franqueza.

(...)

E é graças a esta confiança na sabedoria do instinto que se forma o sentimento da transcendência, manifestada (sem jogo de palavras) como imanente aos gestos naturais. (CANDIDO in BANDEIRA, 1993, p. 3-4).

O erotismo fará parte dos outros temas caros a Bandeira. Está presente nos poemas que recordam a infância (ver "Evocação do Recife" e "Infância"); estabelece uma relação cordial erótica com a morte (ver "A dama branca"). A doença, tão cantada por ele, foi fundamental para a caracterização dos primeiros poemas:

O inegável sentimento erótico do autor, e que banha boa parte de sua obra, realizava-se, então, nas paragens oníricas da fantasia, onde a imaginação supria o que o doente físico estava impossibilitado de realizar.

(...)

Mas em *Estrela da tarde*, o poeta já viveu a "saúde" e a realidade da experiência erótica, o que nos faz acreditar que os indícios oníricos levantados cumpram uma função muito precisa: transportar a vivência concreta para o plano metafórico da poesia. (ROSENBAUM, 1993, p. 182)

Bandeira parece nunca ter sofrido censura contra suas poesias eróticas. De acordo com Ledo Ivo:

Não se tem limitado o poeta a cantar efusões amorosas ou sentimentais; desafiando uma moralidade literária rígida, Manuel Bandeira se aventurou a domínios que poderiam valer-lhe a acusação de libertino ou mesmo de imoral, pelas glosas feitas a temas que o vulgo consideraria escabrosos. (IVO, 1967, p. 191)



Esta análise do discurso erótico de Manuel Bandeira tem como corpus 17 poemas que, originalmente, foram publicados nos seguintes livros:

Do livro *A cinza das horas* são os poemas "Poemeto erótico", "Ingênuo enleio", "Ternura" e "Boda espiritual".

De *Carnaval* são "Arlequinada", "Pierrot místico", "Pierrette", "O súcubo" e "Alumbramento".

De *O ritmo dissoluto* são "O silêncio", e "O espelho".

De *Estrela da manhã* é "A filha do rei".

De *Lira dos cinqüent'anos* é "Água-forte".

De *Opus 10* é "Cântico dos cânticos".

De *Estrela da tarde* é "Nu", "Primeira canção do beco" e "Segunda canção do beco".

O livro *Estrela da vida inteira* é a reunião de toda a obra poética do escritor e foi utilizado como fonte para a aquisição dos poemas.

Nos anexos há uma cópia de cada um dos poemas analisados.

#### 4.1. Intertextualidade

Nos dois primeiros livros de Manuel Bandeira, *A cinza das horas* (1917) e *Carnaval* (1919) sua poesia ainda está ligada à escola literária conhecida como Penumbrismo ou Crepuscularismo. No terceiro livro, *O ritmo dissoluto* (1924), faz a transição para o Modernismo. Este, por sua vez, se estabelecerá definitivamente em *Libertinagem* (1930). De acordo com a concepção de unidade da poesia de Bandeira, as características do Penumbrismo estão, com regularidade, marcando sua presença como traço interdiscursivo ao longo de toda sua obra. Assim, a heterogeneidade constitutiva dos primeiros momentos do poeta é revelada na influência exercida por penumbristas europeus como Guerin, Verhaeren e Corazzini, entre outros, e mesmo brasileiros como Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida e Ribeiro Couto. Pode-se perceber ainda traços tardios derivados do Parnasianismo erótico de Olavo Bilac e do Simbolismo.

O Penumbrismo da poesia de Bandeira se revela nos traços psicológicos das atitudes hesitantes, da passividade, da languidez, da contemplação e do relacionamento amoroso ambíguo que mistura paixão e afeto fraternal ou que é interrompido pela aceitação da não realização amorosa. Tudo ambientado à meia-luz, em um tom de murmúrio organizado em um texto tenso que, progressivamente, vai desestruturando a métrica tradicional. Os assuntos nobres, típicos do Penumbrismo e Parnasianismo, dão lugar aos banais, aos do cotidiano, tipicamente modernistas. (GOLDSTEIN, 2005, p. 12)

A interdiscursividade (heterogeneidade constitutiva) da poesia erótica de Bandeira também pode ser apreendida a partir do Parnasianismo onde o *distanciamento* revela o voyeurismo de alguns enunciadores:

O *distanciamento* se confirma através da repetição constante dos verbos "ver" e "olhar". Aí existem duas coisas: em sentido estético, o culto do objeto plástico à distância, como queriam os parnasianos, mas no plano psicanalítico, a prática de um voyeurismo que substitui a ação pela visão.

(...)

Evidentemente, nem tudo nessa poesia é neurose ou sintoma puramente psicanalítico. Colocados esses poemas em seu contexto histórico e social, é forçoso reconhecer que havia uma enorme dificuldade na aproximação física dos amantes. Nesse sentido, ver era um ato metonímico do prazer dentro de uma certa prática social. Via-se muito o objeto do desejo. Via-se mais do que se possuía. (SANT'ANNA, 1984, p. 71-73)

A morte, tema característico na obra de Manuel Bandeira, é tratada ao longo de sua obra de diversas maneiras. A erotização da morte é feita ao modo do Simbolismo. Nesta

escola literária é freqüente a amada morta ser cantada. Por meio de imagens o poeta simbolista conduz ao desejo:

O desejo é o elemento global e comum, e as metáforas que o exprimem exprimem-no enquanto representantes circunstanciais de um desejo que flui historicamente. A interdição do desejo encontrou, por exemplo, na imagem da noiva morta, um significado bastante rico e eficiente. (SANT'ANNA, 1984, p. 118)

Ledo Ivo a propósito da maneira de esconder o elemento erótico na poesia de Manuel Bandeira revela de quem veio a inspiração para trabalhar o assunto:

O poema "Água-Forte" possui mais de um indício de obedecer a uma fatura mallarmeana, o que vale dizer que Manuel Bandeira recorreu a um padrão empregado várias vezes por Mallarmé na produção de seus poemas eróticos. Isto não significa afirmar que a influência havida se limitou aí — a leitura da obra poética de Manuel Bandeira prova que, indo para Pasárgada, ele fez baldeação em Valvins. (IVO, 1967, p. 197)

O uso freqüente de redondilhas e versos octossílabos revela a influência que estas escolas literárias tiveram sobre a obra. Este modo de expressão algo conservador aliado a conteúdo cujos temas são considerados menores pelo fato de trabalharem com o cotidiano e o popularesco satisfazem a um público que deseja participar da maneira moderna de fazer poesia mas que ainda tem embutido, em seus pensamentos mais conservadores, o desejo de desfrutar da poesia composta à maneira mais tradicional.

Percebe-se uma interdiscursividade interna na poesia de Bandeira pois fatos e pessoas recorrentemente são lembrados em mais de um poema. Exemplo desta heterogeneidade mostrada e que diz respeito ao erotismo da poesia de Bandeira está presente em "Evocação do Recife" quando recorda fato ocorrido em um passado talvez distante e que fora já citado no poema "Alumbramento" escrito anteriormente:

Um dia eu vi uma moça nuinha no banho  
Fiquei parado o coração batendo  
Ela se riu

Foi meu primeiro alumbramento

Também traz o tema da infância, outro característico de Bandeira, montando-o com o erotismo vivido ainda quando criança. Prova é um trecho de outro poema, "Infância", onde o poeta lembra os jogos eróticos daquele tempo:

Uma noite a menina me tirou da roda de coelho-sai, me levou, imperiosa e  
[ofegante, para um desvão da casa de Dona Aninha  
[Viegas, levantou a sainha e disse mete.

O poema "Cântico dos cânticos" é outro caso de intertextualidade em que o título do poema já revela de onde veio a inspiração de Bandeira. O livro bíblico do mesmo nome traz poemas que, segundo a tradição religiosa judaico-cristã, "sob a alegoria de amores profanos, celebra-se o amor mútuo entre Deus e seu povo, entre Deus e o fiel piedoso." (BÍBLIA, 1982, p. 718). É a estilização que o poeta usa para mostrar o encontro de amantes. Nesse caso, entra em polêmica com o texto bíblico e sua interpretação religiosa, pois, no poema, as imagens caracterizam o amor profano e o erotismo da sedução e do ato sexual realizado por um casal humano.

O erotismo místico de Bandeira é trabalhado ao citar variadas entidades fantásticas em seus poemas. Assim, ondinas, faunos, salamandras, bruxos, gênios caprípedes, hamadriades, súcubos envolvem-se em situações de relações sexuais mais diretas. De outra maneira, o desejo é cultivado com metáforas que fazem referência ao paraíso almejado por meio do sexo, neste caso termos como maravilha astral, rosas simbólicas, céus, lírios de espuma, licorne alvinitente, carne a espiritualizar-se, luz sobrenatural entre outros, são derivadas das tendências literárias anteriores ao Modernismo e que tanto influenciaram sua obra.

## **4.2. Vocabulário**

Na aproximação da linguagem lírica tradicional com o falar cotidiano do povo foi elaborada uma poesia cujo vocabulário, embora por vezes carregado de palavras eruditas, está ao alcance do leitor comum. Bandeira consegue trabalhar com vocábulos de cunho erótico de modo a fazer com que seu erotismo seja considerado adequado por leitores mais conservadores em relação a sexo. Para caracterizar o erotismo nos poemas, os vocábulos fazem referência a partes do corpo feminino (seio, boca, pé, nuca), de modo metonímico com o intuito de mostrar o desejo sexual pelo corpo feminino. Também usa palavras mais ligadas à sensualidade do momento erótico (afago, nua, corpo nu, erótico, volúpia, êxtase sexual). Quando deseja lembrar as partes mais íntimas, recorre à metáfora. Em alguns dos poemas, Bandeira usa um vocabulário mais rebuscado exigindo do leitor uma erudição própria ou a

pesquisa no dicionário. O exemplo típico deste último tipo é "Pierrette" em que palavras como *hiperestesia*, *miríades*, *hamadriades*, *obsidente* ou *âmbula* não fazem parte do vocabulário do leitor comum.

Alguns dos poemas tratam o erotismo por meio de comparações. Exemplos de comparação estão em "Poemeto erótico":

Teu corpo, branco e macio,  
É como um véu de noivado...

.....  
Teu corpo é chama e flameja  
como à tarde os horizontes...

"O silêncio":

A substância da tua carne  
Era a mesma que a do silêncio.

"Ingênuo enleio":

Mas o teu corpo tinha a graça  
Das aves... Musical adejo...  
Vela no mar que freme e passa...  
E assim nasceu o meu desejo.

Em "Arlequinada" poder-se-ia pensar em um texto denotativo. O que existe, no entanto, é um enunciador comparando o corpo de Colombina com o de uma menina:

Teus seios têm treze anos.  
Dão os dois uma mancheia...

Várias metáforas se sucedem ao longo de "Alumbramento" como recurso para expressar o momento de êxtase vivido pelo enunciador no poema. Os vocábulos usados na construção das imagens revelam a influência simbolista caracterizando sua interdiscursividade. Sobre a construção do poema:

Ela se baseia em primeiro lugar na escolha das palavras, *aproveitadas* da tradição e misturadas de um modo peculiar no poema.

(...)

De fato, certas expressões como *angélica brancura*, *amortalhar*, *cristalizações da bruma*, *lírios de espuma*, *alucinadamente* ou *pérolas grandes como a lua* traem desde logo a fonte simbolista. (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 148-149).

No poema:

Eu vi os céus! Eu vi os céus!  
Oh, essa angélica brancura  
Sem tristes pejos e sem véus!  
.....  
E vi a Via-Láctea ardente...  
Vi comunhões... capelas... véus...  
Súbito... alucinadamente...  
  
Vi carros triunfais... troféus...  
Pérolas grandes como a lua...  
Eu vi os céus! Eu vi os céus!  
  
— Eu vi-a nua... toda nua!

Em "Água-forte", o vocábulo referente a elementos naturais e a cores são metáforas das partes mais íntimas do corpo feminino e do ciclo menstrual. A primeira estrofe é metáfora para o ventre feminino especificando os pêlos pubianos destacados sobre uma pele branca:

O preto no branco,  
O pente na pele:  
Pássaro espalmado  
No céu quase branco.

Ao mesmo tempo em que usa palavras comuns servindo como metáfora, aparece *pente* cujo significado mais comum é de instrumento para arrumar os cabelos. No entanto, também significa pêlos pubianos e é desta maneira que é usado, ou seja, o enunciador coloca os vocábulos em ação de modo a fazer com que o leitor incauto estranhe o texto. As palavras *concha*, *rosa* e *tâmara* são figuras que representam os lábios da vagina envolvidos "Num mar de escarlata." este, por sua vez, representa o sangue menstrual. A representação é confirmada na terceira estrofe que fala do útero e dos ovários no período menstrual.

No escuro recesso,  
As fontes da vida  
A sangrar inúteis  
Por duas feridas.

Além de poder ser descrito como a representação de uma pintura que trata de um pássaro preto em um céu branco ou como a descrição metafórica do púbis feminino visto

sobre a pele, o poema pode ainda servir como referência metalingüística já que, como será visto mais adiante, é o único texto enuncivo do conjunto analisado o que o caracteriza como objetivo. Tal objetividade do fazer poético do enunciador está na isotopia em que "O preto no branco" é uma maneira popular de dizer que os fatos devem ser feitos diretamente e às claras. Ao mesmo tempo em que a objetividade está representada tem-se a pretensão do enunciador de esconder tais mensagens: "Tudo bem oculto / Sob as aparências". Percebe-se, portanto, as metáforas servindo como conectores de isotopia.

O poema "Cântico dos cânticos" possui metáforas de mais fácil compreensão. É a representação do encontro sexual de amantes. Ele é representado como *zéfiro* um vento para percorrer a ela representada por *vale*, "— Sou teu vale, zéfiro, e aguardo". No verso "Meu calor, meu túrgido dardo." há metáforas para o ato sexual e o pênis. Na segunda estrofe são usadas comparações para designar a penetração no ato sexual:

— Eis que me entras profundamente  
Como um deus em sua morada!  
— Como a espada em sua bainha.

No poema "Nu" usa das figuras do dia e da noite para remeter àquilo que está oculto e por revelar no corpo de uma mulher:

Quando estás vestida,  
Ninguém imagina  
Os mundos que escondes  
Sob as tuas roupas.

(Assim, quando é dia,  
Não temos noção  
Dos astros que luzem  
No profundo céu.

Mas a noite é nua,  
E, nua na noite,  
Palpitam teus mundos  
E os mundos da noite.

Num crescendo erótico do poema chega-se ao ato sexual representado por um mergulho:

Baixo num mergulho  
Perpendicular.

Baixo até o mais fundo

De teu ser, lá onde  
Me sorri tu'alma  
Nua, nua, nua...

Com freqüência, a metonímia é utilizada para expressar o desejo pelo corpo feminino. Em "Arlequinada", o desejo pelo corpo da Colombina está expresso metonimicamente com a citação dos seios, do queixo, dos cabelos e dos pés. O segundo verso é a síntese da atração exercida pelo pequeno corpo da Colombina:

Que exíguo o teu talhe! E penso:  
Cambraia pouca precisa:  
Pode ser toda num lenço  
Cortada a tua camisa...

O vocabulário utilizado na maioria dos poemas está ao alcance de um leitor mediano. Como o autor não se utiliza do tabuísmo ou faz referência freqüente às partes íntimas do corpo ou mesmo citações sobre o tipo de sexo praticado, pode-se afirmar que os termos de cunho erótico não podem ser considerado como de mau gosto, aqueles que viriam a ferir a "moral e os bons costumes" que uma coletividade conservadora exige. A maneira de trabalhar o conjunto vocabular faz com que a poesia erótica seja considerada de "bom tom" pela sociedade que percebe uma justa medida na poesia de Bandeira.

Tais características conferem aos poemas a classificação de erotismo aceito socialmente pois não existe a descrição explícita do ato sexual. O erotismo revela-se no desejo que, em boa parte das vezes, não é satisfeito pois há uma distância em relação a um corpo desejado de uma mulher. Assim, os vocábulos de cunho erótico recordam, na maioria das vezes, o desejo erótico; poucas vezes há o explícito de uma relação sexual.

### **4.3. Tema**

O tratamento do erotismo em Bandeira é feito de modo a não expor o sexo como algo obsceno ou fator de licenciosidade o que poderia configurar sua poesia como libertina e pornográfica. Seu erotismo é mais leve e semelhante a um texto do ultra-romantismo mas sem



que a pieguice dos mesmos esteja presente. É responsável ao tratar o sexo e transmite ao leitor toda uma aura positiva em relação ao corpo de uma mulher amada.

Contudo, alguns poemas são trabalhados de modo a não expor diretamente um modo alternativo e não aceito do erotismo. É o caso da pedofilia em "Arlequinada" e dos poemas "Boda espiritual" e "O silêncio" onde uma análise mais minuciosa poderia deixar entrever a necrofilia do enunciador.

O erotismo se faz presente, principalmente, com a admiração distanciada de um corpo ou com a projeção feita pelo narrador sobre como seria possuir um corpo imaginado como perfeito. Nota-se a tensão sobre a possibilidade da conjunção carnal com uma mulher idealizada. É o desejo de possuir determinado corpo que faz com que o narrador destaque os pontos positivos, os mais eróticos, que este corpo possui. Assim, naqueles poemas em que o narrador não está em conjunção carnal com a amada há uma tensão que se dá por meio da excitação diante do corpo da mulher esteja este presente ou seja imaginado. Em alguns poemas, a conjunção carnal se realiza e obtém-se a satisfação e a plenitude espiritual almejados. Quando a conjunção não se realiza, esta fica projetada, imaginada pelo narrador. Implicitamente sabe-se que a satisfação espiritual será alcançada caso o corpo feminino admirado venha a ser possuído. O narrador dos poemas almeja aquele erotismo que Bataille define como a maneira pela qual o ser humano atinge sua plenitude existencial ao reencontrar uma metade perdida. Cada poema trata desse amor erótico de maneira particular.

Em "Poemeto erótico" há o puro desejo físico pelo corpo de uma mulher conhecida. Tal corpo é valorizado de modo a refletir as aspirações do enunciador quanto ao corpo ideal. Afirma que aquele corpo descrito é o único capaz de satisfazê-lo:

A todo o momento o vejo...  
Teu corpo... a única ilha  
No oceano do meu desejo...

"Ingênuo enleio" é poema cujo erotismo está na atração física que o narrador tem pelo corpo de outra pessoa. Ao conhecer melhor tal pessoa a atração física se transforma em admiração espiritual.

"Ternura" trata da espera pelo encontro com a amada. O eu lírico tenta refrear o desejo ao expor no poema sua admiração e desejo pela amada.

Em "Boda espiritual" o narrador imagina um encontro amoroso com a amada ausente em momentos escassos. Tal encontro, como citado no título do poema, trata-se de relacionamento sexual idealizado como perfeito:

Tu não estás comigo em momentos escassos:  
No pensamento meu, amor, tu vives nua  
— Toda nua, pudica e bela, nos meus braços.

O último verso deste poema, "E te amo como se ama um passarinho morto.", traz à tona o tema da morte, peculiar na poesia de Bandeira. O modo como escrito remete à admiração por um corpo morto comparado com o da amada podendo revelar uma certa necrofilia do narrador.

Pedofilia e fetichismo estão presentes em "Arlequinada". O narrador expressa admiração pela pequenez do corpo de Colombina, semelhante ao de uma criança. O fetiche se dá em relação aos seios, queixo, cabelos e pés que merecem particular atenção:

Que idade tens, Colombina?  
Será a idade que pareces?...  
Tivesses a que tivesses!  
Tu para mim és menina.  
.....  
E que direi do franzino,  
Do breve pé de menina?...  
Seria o mais pequenino  
No jogo da pampolina...

Em "Pierrette" o desejo sexual da pierrette é despertado por uma alucinação provocada pela morfina. A alucinação é formada por cenas nas quais se assiste à libertinagem sexual entre entidades fantásticas.

"Pierrot místico" é a tentativa de Pierrot para convencer Colombina sobre a vantagem do amor espiritual, de carícias sensuais sobre o sexo estritamente físico e brutal.

"O súcubo" descreve a relação sexual entre o narrador e uma mulher. A construção temática do poema é feita comparando-se o ato sexual à posse noturna realizada por um súcubo, entidade mítica maligna, um demônio ou fantasma, que toma a forma de mulher e, à noite, perturba o sono dos homens podendo, até mesmo, vir a manter com estes uma conjunção carnal. O sexo é do tipo cujo único objetivo é a satisfação da carne não havendo

uma intermediação de afetos ou interdições morais. É um dos poucos poemas de Bandeira onde a relação sexual é mais explícita:

Tudo em vós flamejava em instintiva fúria.  
A garganta cruel arfava com luxúria.  
O ventre era um covil de serpentes em cio...

Sem paixão, sem pudor, sem escrúpulos — éreis  
Tão bela! e as vossas mãos, fontes de calefrio,  
Abrasavam no ardor das volúpias estéreis...

O poema "Alumbramento" mostra o momento de êxtase erótico que a visão de um corpo feminino nu provoca no enunciador (voyeurismo).

"O silêncio" erotiza o corpo de alguém que, pressupostamente, está dormindo. O narrador projeta a morte sobre o corpo em silêncio e sente-se atraído por este "corpo morto" (necrofilia?). Apresenta-se a relação complexa entre erotismo e morte pois imagina uma ternura espiritual que somente a morte seria capaz de fornecer:

Ah, tão suave e tão agudo!  
Parecia que a morte vinha...  
Era o silêncio que diz tudo  
O que a intuição mal adivinha.

É o silêncio da tua carne.  
Da tua carne de âmbar, nua,  
Quase a espiritualizar-se  
Na aspiração de mais ternura.

Em "O espelho" o narrador realiza o ato sexual com uma mulher desejada. Trata de um erotismo místico dado pela nudez vista através de um "espelho sobrenatural". A última estrofe trata de uma virgindade readquirida.

Em "A filha do rei" é a curiosidade sobre como seria o corpo nu da princesa que viu em um momento de sua vida. A partir da visão momentânea dos cabelos da filha do rei eterniza a curiosidade erótica sobre o corpo desta:

Ela passou como um raio:  
Só vi a cor dos cabelos.  
Mas o corpo, a luz do corpo?...  
Como seria o seu corpo?...  
Jamais o conhecerei!

A descrição metafórica da genitália feminina é que dá o mote erótico do poema descritivo "Água-forte".

"Cântico dos cânticos" trata da sedução e do ato sexual por meio de metáforas.

O poema "Nu" trabalha com a relação oculto x revelado para mostrar a admiração do narrador pelo corpo de uma mulher.

Em "Primeira canção do beco" o narrador mostra o desejo pelo corpo de uma mulher que admira há dez anos.

Na "Segunda canção do beco" o narrador imagina sensações que o corpo de uma certa mulher deve possuir. Já que não pode ter o corpo desejado projeta sobre a mulher uma infelicidade:

Não sei, não sei, mas  
Uma coisa me diz  
Que o teu corpo magro  
Nunca foi feliz.

Os temas podem, portanto, ser agrupados em dois conjuntos. No primeiro há os poemas em que a conjunção carnal não se realiza e o erotismo dá-se com o voyeurismo e o fetichismo. No segundo grupo estão os poemas em que o ato sexual se realiza trazendo a satisfação erótica para o narrador. Em todos é o auge erótico do ato sexual, seu lado espiritual que se almeja.

#### **4.4. Dêixis enunciativa**

A maioria dos poemas analisados tem o caráter subjetivo já que a relação eu/tu no tempo do agora e no espaço do aqui são evidentes. É o que acontece em "Poemeto erótico", "Ternura", "Boda espiritual", "Arlequinada", "Pierrette", "Pierrot místico", "O espelho", "Cântico dos cânticos", "Nu", "Primeira canção do beco" e "Segunda canção do beco". Em alguns destes poemas o eu enunciativo faz elogio ao tu, uma mulher, expondo o desejo de possuir seu corpo; em outros há o desejo pelo sexo que o parceiro pode oferecer ou a oferta de uma relação adequada e satisfatória.

No poema "Nu" há um tratamento particular do espaço que está representado pelo corpo nu da mulher amada. O êxtase sexual dá-se enquanto o narrador percorre o corpo

citando joelhos, umbigo, seios, espáduas e olhos em um percurso que vai do baixo para o alto. É a partir dos olhos que a posse do corpo se efetua com a reversão do percurso até chegar à intimidade da amada:

Se nua, teus olhos  
Ficam nus também:  
Teu olhar, mais longe,  
Mais lento, mais líquido.

Então, dentro deles,  
Bóio, nado, salto,  
Baixo num mergulho  
Perpendicular.

Baixo até o mais fundo  
De teu ser, lá onde  
Me sorri tu' alma  
Nua, nua, nua...

Na primeira estrofe de "O espelho" o espaço é o corpo dos amantes. Na segunda estrofe é um espelho em que se admira de modo sobrenatural a nudez da mulher. E, finalmente, na terceira estrofe é o aqui não definido em que ocorrem as relações sexuais.

"O silêncio" tem um *eu* que, no espaço de um quarto, narra suas impressões sobre o corpo da amada usando o pretérito imperfeito. Na última estrofe usa o presente para referenciar no agora as sensações descritas nas estrofes anteriores:

Ah, tão suave e tão agudo!  
Parecia que a morte vinha...  
Era o silêncio que diz tudo  
O que a intuição mal adivinha.

É o silêncio da tua carne.  
Da tua carne de âmbar, nua,  
Quase a espiritualizar-se  
Na aspiração de mais ternura.

"Ingênuo enleio" tem um eu que usa do pretérito perfeito 1 para narrar o acontecido erótico em que a atração física se transformou em admiração pelo coração de um tu narratário do poema. O espaço não é definido, é um algures onde os fatos se desenvolveram.

O pretérito perfeito 1 também é usado pelo narrador de "Alumbramento" para marcar a visão epifânica de um corpo feminino nu. É um tempo acabado que marca rigidamente o efeito do acontecido, o alumbramento. Assim, num espaço do algures onde se encontram a

mulher nua e o narrador ocorreu o alucinação, episódio único que foi por ele paralisado e descrito com o pretérito perfeito 1.

Fato semelhante se dá em "A filha do rei" quando o narrador fica curioso para saber como seria o corpo da princesa a partir de uma rápida visão:

Aquela cor de cabelos  
Que eu vi na filha do rei  
— Mas vi tão subitamente —  
Será a mesma cor da axila,  
Do maravilhoso pente?

A partir do momento referencial presente usa o pretérito perfeito 1 e o futuro do presente para caracterizar algo acontecido naquele momento único do passado de modo a marcar o narrador com a curiosidade e a projeção, por meio do futuro do presente, de um corpo erotizado e idealizado. O espaço trabalhado é também de um alçures não definido.

Em "O súcubo" o narrador descreve fatos acontecidos em um quarto de certa casa num momento do passado. Com o pretérito imperfeito caracteriza-se um tempo enuncivo:

Quando em silêncio a casa adormecia e vinha  
Ao meu quarto a aromada emanação dos matos,  
Deslizáveis astuta, amorosa e daninha,  
Propinando na treva o absinto dos contatos.  
.....  
Sem paixão, sem pudor, sem escrúpulos — éreis  
Tão bela! e as vossas mãos, fontes de calefrio,  
Abrasavam no ardor das volúpias estéreis...

Deve-se notar que em lugar de um narratário *tu* (2<sup>a</sup>. pessoa do singular) coloca-se o *vós* (2<sup>a</sup>. pessoa do plural). Segundo Fiorin:

Dizer *tu* ou *vós* significa dar a si mesmo e também ao outro um dado estatuto social. Esse ato de retribuição deriva de um jogo de simulacros que se constituem no momento em que tem início a troca verbal. (...)  
Há dois princípios a guiar o uso do *tu* e *vós* (ou *você* e *senhor*, etc.): um é a pertença ou não ao mesmo lugar social da enunciação e o outro é a pertença ou não ao mesmo lugar de reciprocidade.  
Pelo primeiro princípio, são tratados por *tu* os que pertencem aos lugares sociais tidos como inferiores pelos pertencentes aos lugares sociais considerados superiores; e por *vós* os dos lugares sociais superiores pelos dos inferiores. (...) No segundo, trata-se por *tu* os que pertencem à mesma esfera de reciprocidade e por *vós* os que não pertencem a ela. (FIORIN, 2005, p. 94).

Além do uso de *vós*, também a progressão do poema deixa entrever uma mulher de posição socialmente superior à do narrador já que esta pode invadir seu quarto e tomar posse de seu corpo de maneira, presumida do poema, a ter relações sexuais com o exclusivo objetivo de saciar somente a carne.

O poema "Água-forte" é o único enuncivo. É uma descrição, praticamente sem o uso de verbos, do púbis feminino comparando-o a uma pintura feita com a técnica da água-forte. Tomado da visão da pintura, tem-se o espaço enuncivo da tela em um tempo representado pelo único verbo que está no infinitivo revelando a eternidade fixada. Outra isotopia mostra um espaço enuncivo no corpo feminino, seu púbis, sua genitália, seu útero descritos num tempo que revela a continuidade do sangramento na época da menstruação.

No escuro recesso,  
As fontes da vida  
A sangrar inúteis  
Por duas feridas.

#### **4.5. Estatuto enunciador / destinatário**

Bandeira foi autor que passou de uma poesia parnasiana penumbriada para uma modernista de qualidade tornado-se um dos expoentes deste último movimento no Brasil. Assim, ao se falar de uma caracterização do autor em relação ao tempo e ao espaço em que desenvolveu seu trabalho deve-se considerar a sociedade brasileira culta do início do século XX e que recebe forte influência dos movimentos culturais oriundos da Europa. Bandeira teve acesso mais íntimo a tais movimentos quando esteve na Europa para tratar da saúde. Sob influência do Parnasianismo, do Simbolismo e do Penumbriado compõe seus três primeiros livros que já são embriões de uma poesia modernista caracterizada pelo verso livre, pela coloquialidade e pelos temas simples do cotidiano.

Bandeira é autor acadêmico que usa uma linguagem acessível mas sem temer de, por vezes, ser mais rebuscado e intelectual para colocar em poesia temas marcados pela experiência da saúde debilitada e de um conseqüente isolamento. É desta maneira que infância, morte, solidão, angústia existencial, cotidiano e erotismo, entre outros, são comuns em uma poesia cuja aparência quase que de prosa está aliada à rica construção do verso.

Em seus poemas eróticos, a atração sexual é de um homem por uma mulher, ou seja, configura-se o sexo heterossexual. O ato sexual em si estará presente em poucos poemas sendo que o erotismo se faz por meio da excitação provocada pela visão do corpo da mulher, pela exaltação das características femininas. A criação de fantasias eróticas com uma mulher amada é comum nos primeiros livros. Recordando uma citação anterior: "O inegável sentimento erótico do autor, e que banha boa parte de sua obra, realizava-se, então, nas paragens oníricas da fantasia, onde a imaginação supria o que o doente físico estava impossibilitado de realizar." (ROSENBAUM, 1993, p. 182).

Há caracteristicamente um distanciamento do objeto desejado, o corpo da mulher. É o desejo do que não está presente no momento, que dá o mote erótico dos poemas. Tal distanciamento pode ser percebido até mesmo em um poema em que o ato sexual se realiza: em "O súcubo" o narrador provoca um efeito de afastamento da amada ao usar o *vós* como forma de tratamento. O máximo de distanciamento se dá no poema enuncivo "Água-forte" em que há uma descrição seca da genitália feminina, de seu interior e mesmo da menstruação. A segunda estrofe ameniza a objetividade enunciva do poema ao usar metáforas que põem o erotismo derivado da observação anatômica e fisiológica em cena.

Em meio do pente,  
A concha bivalve  
Num mar de escarlata.  
Concha, rosa ou tâmara?

Neste distanciamento revela-se que a conjunção carnal há de fornecer aos amantes a plenitude erótica, o desejo de união com o universo. O ato sexual deve estar envolvido de ternura, do carinho, da admiração. Não se desdenha totalmente o amor puramente carnal mas, para o enunciador, o relacionamento erótico só existe onde esteja presente um jogo prévio de admiração, carinho e afeto.

Conhecendo tais características do enunciador, o leitor de Bandeira reconhece o erotismo de seus poemas em situações comuns do dia-a-dia. A partir de um olhar, da admiração de parte do corpo de alguém, pode surgir a atração, a curiosidade sobre o que há além. O momento erótico acontece quando há a curiosidade para se saber sobre como seria o restante de um corpo a partir da observação de uma cabeleira. Assim, o destinatário incauto acaba concebendo a poesia erótica de Manuel Bandeira como de bom tom.



No entanto, como já dito anteriormente, percebe-se certas variações — como a necrofilia — que não seriam socialmente bem aceitas. O fato passa despercebido pelo modo como foram feitos os poemas deixando a interpretação mais palatável aos padrões mais conservadores. Poder-se-ia ter uma visão de um enunciador perverso em que voyeurismo, pedofilia e necrofilia estão bem disfarçados no meio de uma poesia que exalta as qualidades da união sexual com vistas a atingir a plenitude existencial.

#### **4.6. Modo de enunciação**

O erotismo tratado por Bandeira está de acordo com o aceitável para uma sociedade conservadora contemporânea. Não trabalha com o erotismo representado por atitudes sexuais mais explícitas, mas sim, mantém o tom velado que há por trás das carícias sexuais, da admiração pelo corpo feminino e do desejo pelo mesmo. Quando relata atitudes mais íntimas ou órgãos sexuais recorre à metáfora.

Nota-se que distanciamento e desejo são maneiras particulares que o enunciador usa para representar as relações eróticas do ser humano. A observação à distância do corpo e sua valorização positiva provoca no enunciador o desejo erótico. É tal desejo que impulsiona a procura do parceiro sexual. Com frequência não toma posse da mulher desejada e imagina a relação ideal com a amada.

Em qualquer caso, na imaginação ou na possibilidade real de conjunção com a mulher, a voz desse sujeito revela uma felicidade transcendente quando se refere ao corpo da mulher, variando de moderada a alta, podendo mesmo ser inconformada. O tom também é moderado passando a suplicante ("Pierrot místico"). No poema "Alumbramento" é que se percebe melhor este sujeito. Ele é pasmo, boquiaberto, é aquele que, num átimo, tem sua epifania de vida. Sua visão do corpo nu da mulher o deixa paralisado. O tom da enunciação é declamatório e hiperbólico.

Somente nos poemas "O súcubo", "O espelho", "Cântico dos cânticos" e "Nu" percebe-se a efetiva realização da conjunção carnal. Mesmo nestes, o enunciador procura a plenitude e a beleza que as relações sexuais proporcionam. Em "Nu", o corpo nu da amada é local onde a conjunção leva à satisfação mais íntima entre os amantes:

De teu ser, lá onde  
Me sorri tu'alma  
Nua, nua, nua...

O mesmo acontece em "O espelho" onde a satisfação erótica e sexual é acentuada com a visão do corpo nu da amada em um espelho:

Num espelho sobrenatural,  
No infinito (e esse espelho é o infinito?...)  
Vejo-te nua, como num rito,  
À luz também sobrenatural,  
Dentro de mim, nua no infinito!

A entrega sexual inesperada dá-se em "Cântico dos cânticos". Há ênfase na entrega amorosa e penetração sexual feita com metáforas:

— Quanto por mais assegurada  
Contra os golpes de Amor me tinha,  
Eis que irrompes por mim deiscente...  
— Cântico! Púrpura! Alvorada!  
— Eis que me entras profundamente  
Como um deus em sua morada!  
— Como a espada em sua bainha.

Na última estrofe de "O súcubo", um sexo libertino refletido no primeiro verso é tido pelo narrador como satisfatório ao considerar que tais atitudes tornavam sua parceira sexual *Tão bela*. Neste poema o enunciador se diferencia dos demais pois sua satisfação se dá por meio de um sexo mais ligado ao físico e não tanto a um lado "espiritual" predominante nos demais poemas:

Sem paixão, sem pudor, sem escrúpulos — éreis  
Tão bela! e as vossas mãos, fontes de calefrio,  
Abrasavam no ardor das volúpias estéreis...

A corporificação do sujeito da enunciação mostra alguém que espera, um sujeito elegante, apesar de frágil e tímido, que vê na carícia, nas preliminares, no olhar, na admiração distante do corpo fatores importantes para se obter uma satisfação ideal das relações sexuais.

A arquitetura dos poemas de Bandeira já revela uma atitude simples perante o sexo. Versos em redondilhas e octossílabos, ambos com rimas típicas, são maioria no conjunto analisado. Considerado mestre do verso livre, é nestas formas rígidas e conservadoras de

construção do verso que trabalha o conteúdo erótico de modo que não provoque polêmica ou escândalo na sociedade. Seu erotismo velado mostra atitudes cotidianas que, parecendo banais, na poesia tomam valor particular que engrandece o momento erótico narrado.

Para a maioria dos enunciatários é uma poesia com o teor de erotismo bem aceito. Não há ofensas morais ou provocações ao leitor. Forma-se um ethos respeitoso que valoriza o sexo existencialmente. Trabalhando com o fetichismo do corpo, fornece ao enunciatário o erotismo que não o incomoda pois a curiosidade e a admiração são parte do dia-a-dia e não precisam ser explicitados ficando guardados na intimidade de cada um.

Monta-se na poesia de Manuel Bandeira um estilo que trabalha o erotismo do desejo pelo corpo da mulher, enfatizando suas qualidades de maneira a mostrar que são essenciais para a satisfação sexual plena dos amantes. O fetiche por partes do corpo, pelo corpo nu é representação do desejo erótico que a nudez da mulher exerce sobre o narrador. O enunciatário deve perceber o interesse que tal erotismo provoca em amantes. São como preliminares em que a espera intensifica o desejo pela conjunção carnal.

O discurso se dá de modo a ser bem aceito socialmente. Embora certa liberalidade e desvios do desejo estejam presentes não se pode conceber a poesia erótica de Bandeira como pornográfica.

#### **4.7. Modo de coesão**

Boa parte da poesia erótica de Manuel Bandeira está baseada na observação à distância do corpo feminino. Da observação deriva-se um sentimento de falta que poderia ser resolvido com a posse sexual daquele corpo. Tem-se então, o desejo erótico que é refletido liricamente por meio de figuras de linguagem feitas a partir da citação do corpo feminino ou de partes dele.

A coesão recorrencial de termos está assinalada em sete dos poemas onde o narrador trabalha com a construção *teu corpo*. Outras recorrências são *nua* (quatro vezes), *carne*, *seio* (três vezes). *Boca*, *queixo*, *cabelos*, *pé*, *olhos*, *joelhos*, *umbigo*, *ventre* também aparecem formando a imagem metonímica do desejo de união sexual com uma mulher. A metáfora é reservada para as partes mais íntimas (*concha*, *rosa*, *tâmara*). Vocábulos mais diretamente relacionados a sexo são *desejo*, *volúpia* e *sexo* que, mesmo assim, poucas vezes são citados.

Forma-se um conjunto de poemas, cuja expressão erótica pode ser considerada adequada a um público preconceituoso em relação a sexo. A própria característica do distanciamento dos supostos amantes ajuda na aceitação da poesia de Bandeira classificando-a como de bom tom já que não há referências sexuais explícitas em abundância. No entanto, a leitura mais adequada mostra um enunciador portador de uma falta que está refletida no distanciamento da mulher desejada e na projeção fantasiosa da união com a mesma.

Nos poemas "O súcubo", "O espelho", "Cântico dos cânticos" e "Nu", o narrador consegue o sexo com a amante e, neste caso, reflete-se a conjunção não somente como satisfação pura da carne mas também como modo de satisfação íntima do narrador à maneira como dada por Bataille em que o erotismo aspira a união espiritual plena dos seres humanos com o transcendente. Nos poemas em que se deseja tal conjunção fica inerente que é este tipo de satisfação erótica que o narrador almeja.

Bandeira usa formas tradicionais de trabalhar a métrica. Oito poemas são octossílabos: "Ingênuo enleio", "Ternura", "Pierrot místico", "Pierrette", "Alumbramento", "O silêncio", "Cântico dos cânticos" e "Primeira canção do beco"; três são compostos em redondilha maior: "Poemeto erótico", "Arlequinada" e "A filha do rei"; três em redondilha menor: "Água-forte", "Nu" e "Segunda canção do beco"; dois são alexandrinos: "Boda espiritual" e "O súcubo" e um é eneassílabo: "O espelho".

Com exceção dos poemas "Nu", "Primeira canção do beco" e "Segunda canção do beco", todos têm rimas que variam seu modo de apresentação em cada texto garantindo a coesão fonológica.

A anáfora é outro recurso fonológico de coesão. Em "Poemeto erótico" a repetição de *Teu corpo* no início de cada verso formando um certo paralelismo faz a exaltação de um corpo. Em "Alumbramento" é *Eu* vi que mostra as imagens derivadas da surpresa da visão de uma mulher nua. Em "O espelho" além de formarem rimas, a disposição de *dentro de mim, fim da tarde, Teu corpo, sobrenatural, infinito, virgindade e vida* está feita de modo a se refletirem como num espelho.

"Primeira canção do beco" não tem rimas mas possui uma seqüência de adjetivos com terminação semelhante que justificam o desejo do narrador por certo corpo por meio de uma progressão temática:

Teu corpo, magro não, enxuto,  
Lavado, esfregado, batido,  
Destilado, asséptico, insípido

E perfeitamente inodoro

Nas duas primeiras estrofes de "Segunda canção do beco" há várias recorrências que promovem a dúvida sobre um corpo (*Teu corpo moreno; Deve ter*) comparando-o com elementos da praia (*cheiro da areia da praia*). *Praia* repete-se ao final de cinco versos.

Há aliterações e assonâncias em todos os poemas analisados e, como característica da poesia, concorrem para ajudar na coesão fonológica do poema e de seu conteúdo. Alguns exemplos:

Em "Nu" não há rimas regulares, mas o enjambement garante o ritmo do poema que usa da sonoridade das consoantes líquidas em *brilham, joelhos, lira, abdominal, olhar, líquido*, assim com de surdas /t/ para manter a coesão sonora: *teu, teus, toda*. Também há um jogo com a assonância das vogais fechadas /o/ e /u/ na quinta estrofe representando o tom sério da comparação do tronco com o corpo indo progressivamente em direção da clareza das vogais abertas /a/ e /e/ das estrofes seguintes.

Em "Pierrot místico" as sílabas tônicas das palavras finais formam rimas usando as vogais /i/ e /u/ configurando a dor e o desprezo sentido pelo narrador ao mesmo tempo em que se expressa com leveza e doçura. A sibilante /s/ configura o sussurro, a angústia e o ciúme do narrador:

Os atletas poderão dar-te  
O amor próximo das sevícias...  
Só eu possuo a ingênuo arte  
Das indefiníveis carícias...

Meus magros dedos dissolutos  
Conhecem todos os afagos  
Para os teus olhos sempre enxutos  
Mudar em dois brumosos lagos...

Em "Pierrette" o uso da vibrante /r/ e seu encontro com oclusivas ajudam a compreender a tenso choque que a alucinação produz:

Gemem ondinas nos repuxos  
Das fontes. Faunos aparecem.  
E salamandras desfalecem  
Nas sarças, nos braços dos bruxos.

Corro à floresta: entre miríades  
De vaga-lumes, junto aos troncos,

Gênios caprípedes e broncos  
Estupram virgens hamadriades.

As reticências indicam uma tensividade rítmica em que o narrador se revela entusiasmado pelo elemento erótico geralmente representado pelo corpo feminino. Exemplo é "Poemeto erótico":

Teu corpo é tudo o que cheira...  
Rosa... flor de laranjeira...

Teu corpo, branco e macio,  
É como um véu de noivado...

Teu corpo é pomo doirado...

"Ingênuo enleio":

Mas o teu corpo tinha a graça  
Das aves... Musical adejo...  
Vela no mar que freme e passa...  
E assim nasceu o meu desejo.

"Boda espiritual":

O teu ombro no meu, ávido, se insinua.  
Pende a tua cabeça. Eu amacio-a... Afago-a...  
Ah, como a minha mão treme... Como ela é tua...

"Arlequinada":

Teus seios têm treze anos.  
Dão os dois uma mancheia...  
E essa inocência incendeia,  
Faz cinza de desenganos...  
.....  
E que direi do franzino,  
Do breve pé de menina?...  
Seria o mais pequenino  
No jogo da pampolina...

"Alumbramento":

E vi a Via-Láctea ardente...

Vi comunhões... capelas... véus...  
Súbito... alucinadamente...  
Vi carros triunfais... troféus...  
Pérolas grandes como a lua...  
Eu vi os céus! Eu vi os céus!

— Eu vi-a nua... toda nua!

Em "Pierrot místico" as reticências indicam o ritmo melancólico do narrador que usa de variados argumentos para convencer Colombina de que o amor ideal não está nos prazeres derivados exclusivamente das relações sexuais carnis mas na junção em que existe a atração entre as almas dos amantes:

A volúpia é bruma que esconde  
Abismos de melancolia...  
Flor de tristes pântanos onde  
Mais que a morte a vida é sombria...

#### **4.8. A semântica global**

A análise do discurso erótico realizada com a semântica global mostra a subjetividade predominando nos poemas com um enunciador que euforiza o sexo em seu caráter existencial, de maneira a consagrar o erotismo como descrito por Bataille, ou seja, é uma poesia erótica que utiliza a sexualidade com o objetivo de obter das relações entre seres humanos a satisfação não só da carne mas também da alma. O enunciador dos poemas trabalha com a heterossexualidade de modo a mostrar o valor atrativo do corpo feminino. Tal atração, na maioria das vezes, não leva o narrador a entrar em conjunção com o corpo desejado, mas faz com que este, por meio de variados recursos, imagine as qualidades daquele corpo e a conjunção carnal com o mesmo. Naqueles poemas em que a conjunção carnal se efetiva, confirma-se a euforização do erotismo como descrito acima. O enunciador transmite a satisfação plena advinda do sexo com a amada.

O sujeito do discurso percebe a naturalidade prazerosa das relações sexuais e as transmite de modo a não ofender um enunciatário mais conservador. Concorre para esta aceitação o fato de quase nunca o ato sexual se realizar. Há um distanciamento típico entre amantes fazendo com que o desejo erótico seja enfatizado. Quando há a conjunção carnal, a

descrição é realizada de modo a mostrar que, inerente ao prazer da carne e, mais importante que este, é o prazer do espírito obtido da conjunção plena e íntima dos amantes. O enunciador identifica-se com o sexo carnal devido à sua qualidade erótica de prover a resposta para a falta íntima que sente e que só uma companhia feminina pode resolver. Revela ao enunciatário seu modo de perceber o erotismo no mundo. Como não pode estar em conjunção com a mulher desejada imagina-a levando em conta os sentimentos amorosos e não as variantes de sexo. Desta maneira faz-se mais bem aceito pelo segmento social mais conservador pois mostra fatos que são comuns no cotidiano e que não estão dentro de uma sexualidade considerada pornográfica ou com outras características mal recebidas socialmente.

Tais fatos combinados com a maneira como foram escritos os poemas — com métricas tradicionais e vocabulário variando entre acessível e erudito, sem o uso de termos mais explícitos para tratar do corpo feminino ou de tabuísmo — acabam por fazer com que o enunciatário entenda a poesia com os valores ditos *do Bem*, ou seja, não a classificaria como pornográfica.

As categorias semânticas *oculto vs. revelado* e *totalidade vs. parcialidade* são adequadas para serem usadas na análise do discurso erótico onde o que é oculto, o corpo e suas partes íntimas, é projetado por meio de uma revelação parcial deste corpo. Em "A filha do rei", a partir da visão da cabeleira da princesa, provoca-se o desejo erótico sobre o restante do corpo. Em "Arlequinada", o fetiche sobre a pequenez das partes do corpo de Colombina, admiradas pelo narrador, revela a pedofilia deste. Há a projeção de seu ideal erótico no corpo diminuto de Colombina ao compará-lo ao de uma menina de treze anos.

O oculto de "Nu" é o provocador erótico do narrador pois este já sabe como é estar em conjunção carnal com aquela mulher cujo corpo está vestido. Neste poema, a euforização erótica do corpo é otimizada pois há a satisfação sexual plena do narrador. É em "Alumbramento" que o corpo feminino nu subitamente revelado provoca um êxtase erótico. Tal acontecimento está caracterizado pelas metáforas hiperbólicas de elementos da natureza derivadas da visão daquele corpo nu. Assim, o que é parcial e oculto está em oposição à totalidade do corpo revelado.

A manipulação exercida sobre o enunciatário diz que há uma satisfação plena vivida pelo ser humano e que esta ocorre por meio de relações sexuais com uma mulher que corresponde ao seu amor. O corpo da mulher metonimicamente representado é aquilo que levará o enunciador à satisfação plena. No entanto, este é tímido ou não está possibilitado naquele momento, devido a variadas circunstâncias, a se relacionar sexualmente com a amada.



Por meio da imaginação, tal enunciador compensa a falta mostrando ao enunciatário um mundo possível em que as relações sexuais levam à plenitude erótica.

É em "Pierrot místico" que o enunciador mais bem expõe seu modo de ver as relações sexuais. O narrador tenta convencer Colombina para que volte para ele expondo as vantagens de um amor derivado de carícias e maior proximidade moral entre os amantes. Como na maioria dos poemas, o narrador está em falta, aqui tal falta faz-se em relação a alguém com quem já se relacionou, a Colombina, e que, neste momento, está em outro leito. De acordo com Diana Barros a falta causada por insatisfação ou decepção pode ou não conduzir à liquidação desta:

a insatisfação e/ou a decepção que não conduzem, de forma obrigatória, à liquidação da falta e que se prolongam ou não, durativamente, definem três grupos de paixões, exemplificadas respectivamente por *amargura ou mágoa, decepção ou desilusão e frustração ou tristeza* (BARROS, 2002, p. 65).

Frustração e tristeza são paixões recorrentes na poesia de Bandeira. No entanto, o enunciador posta-se como alguém para quem o amor será resposta ideal para conseguir a satisfação plena. O que o enunciador projeta é um corpo ideal em que o elemento erótico é exacerbado como instrumento para a plena satisfação. Naqueles poemas em que há conjunção carnal e plenitude erótica dos amantes prova-se que "a satisfação e/ou a confiança determinam duas classes de efeitos passionais, lexicalizados como *esperança ou crença e alegria ou felicidade*" (BARROS, 2002, p. 65).

Na complexidade decorrente de um discurso em que as paixões tristeza e frustração concorrem com alegria e felicidade, percebe-se a melancolia do enunciador tentando provar ao enunciatário que a felicidade ocorre por meio da conjunção com o corpo idealizado da mulher amada, sendo que, na maior parte das vezes predomina a tristeza decorrente da falta deste corpo.

A morte, tema que tem seus atrativos a Bandeira, está presente nos poemas "Boda espiritual" e "O silêncio". No primeiro, há um trecho em que o narrador imagina a seqüência ideal de relacionamento entre amantes. A morte está configurada no último verso — "E te amo como se ama um passarinho morto" — para mostrar que admira um corpo inerte que se entrega a um manipulador. No segundo, imagina que a morte está presente no corpo da amada enquanto esta dorme. A sinestesia em que silêncio e carne estão juntos mostram a admiração e o voyeurismo do enunciador como elementos que fazem surgir a atração erótica pelo corpo da

amada. A relação com a morte, nestes poemas, realiza-se de modo a deixar transparecer a atração por um corpo morto, uma necrofilia que, não sendo explícita, pode ser depreendida.

O único poema enuncivo do conjunto analisado, "Água-forte", como já visto anteriormente, trata diretamente com o erotismo da genitália feminina descrita por meio da metáfora. Este poema pode ser exemplo de um enunciador totalmente diferente daquele analisado até aqui. Tendo o caráter objetivo, o sexo poderia ser classificado como funcional já que o poema é descrição de fatos biológicos e fisiológicos ligados à reprodução da espécie humana. No entanto, a construção do poema traz à lembrança os órgãos genitais e sua qualidade de estarem escondidos. Deve-se ao modo peculiar da revelação do que está oculto, o surgimento de uma carga de erotismo que leva o enunciatário mais atento a ser atraído por aquelas partes do corpo. É um enunciador seco mas que também trabalha com a observação da mulher, é o voyeur em ação de maneira objetiva. Na última estrofe, o termo *oculto* serve como conector de isotopia entre um discurso que trata de uma pintura e outro que trabalha com o erotismo da genitália feminina:

Tudo bem oculto  
Sob as aparências  
Da água-forte simples:  
De face, de flanco,  
O preto no branco.

"Cântico dos cânticos" é um diálogo entre amantes em que o erotismo está no encontro ao acaso dos amantes e do sexo que os satisfaz. Dá-se voz a locutores que usam de metáforas para se apresentarem e relatarem a penetração sexual:

— Sou teu vale, zéfiro, e aguardo  
Teu hálito... A noite é tão fria!  
— Meu hálito não, meu bafejo,  
Meu calor, meu túrgido dardo.  
.....  
— Eis que me entras profundamente  
Como um deus em sua morada!  
— Como a espada em sua bainha.

Dividindo-se o conjunto de poemas entre aqueles em que o narrador entra em conjunção com a amada e aqueles em que há apenas a imaginação da conjunção com o corpo tem-se dois enunciadores corporificados. Para o primeiro conjunto é alguém seguro e sensível,

que fala com voz moderada e livre em "Boda espiritual"; suave e impulsiva em "Nu"; moderada em "O silêncio"; alta e entusiasmada em "O espelho"; livre e sem pudor em "Cântico dos Cânticos" e livre, progredindo em um crescendo que vai de baixa e vagarosa até alta e entusiasmada em "O súcubo". O tom é declamatório e firme e mostra a felicidade derivada do sexo.

No segundo conjunto, o enunciador se corporifica como alguém elegante, frágil, talvez tímido, um cavalheiro que usa sua imaginação para ter uma felicidade transcendente. A voz desse enunciador varia de moderada a alta nos textos "Poemeto erótico", "Ternura", "Ingênuo enleio", "Pierrette", "A filha do rei", "Primeira canção do beco" e "Segunda canção do beco". Em "Arlequinada" há uma voz que fala sem pudor. Em "Pierrot místico" a voz é inconformada e o tom, suplicante. A voz de "Alumbramento" é alta, livre e se dá num tom declamatório. A voz de "O silêncio" é baixa e vagarosa. Nos poema em que não foi citado o tom é moderado.

Caracteriza-se um ethos do enunciatário que vê na mulher, mais especificamente seu corpo, o ponto fundamental para que seja despertado o sentimento erótico. O olhar do enunciador não é do macho que deseja a cópula simplesmente para satisfazer seu corpo, mas sim daquele que deseja entrar em conjunção plena com a fêmea para poder encontrar a plenitude erótica que o sexo fornece. De diversas maneiras o enunciatário deixa entrever a felicidade erótica do corpo feminino: quando não o tem, o imagina; quando o tem materializa-se a satisfação transcendente no enunciado. Deve-se notar que o enunciador, ainda que veladamente, mostra preferências eróticas, não tão bem aceitas na sociedade. Assim, complementa-se o ethos com uma ousadia tênue em relação às variantes sexuais consideradas pervertidas.

O discurso erótico dos poemas de Bandeira tem estas características:

- O sexo é tratado com naturalidade; é o sexo entre o homem a mulher;
- O sentimento de falta do enunciador provoca um fetichismo sobre o corpo feminino;
- Pedofilia e necrofilia, variantes eróticas consideradas "perversas" apresentam-se de modo velado em alguns poemas;
- A plenitude erótica da vida só é obtida por meio de relações carnavais.

Estas características entram em polêmica com um discurso conservador onde qualquer tipo de relacionamento sexual cujo objetivo não seja o de reprodução é considerado errado e deve ser evitado.

O discurso erótico de Manuel Bandeira é bem aceito por uma ideologia dominante na sociedade já que percebe os poemas com o conteúdo de um amor não realizado e com a expressão conservadora da métrica e da rima regulares. Mesmo quando o encontro dos amantes se efetiva, as metáforas encobrem os atos sexuais mais diretos tornando o poema mais aceitável.

## 5. ANÁLISE DO DISCURSO ERÓTICO NA POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

### O amor natural

A partir da década de 70 aparecem, em algumas publicações, alguns poemas de cunho erótico e que são parte de um conjunto de textos a respeito do assunto que o autor vêm compondo ao longo da vida mas que não deseja ver publicado. Na década de 80, as publicações *A paixão medida* (1980), *Corpo* (1984), *Amar se aprende amando* (1985) e *Amor, sinal estranho* (1985) já trazem poemas que têm como tema o erotismo o que é um sinal de que o poeta começa a dar certa importância ao assunto.

Em entrevista a Gilberto Mansur revela a existência do livro *O amor natural* cujos poemas são todos voltados para o erotismo:

(...) um livro de poemas eróticos com toda a espontaneidade, com toda a pureza. Começa que se chama *O amor natural*, quer dizer, não é o amor sexual no sentido absoluto, é um amor em que as coisas do sexo estão apresentadas com naturalidade e com uma linguagem tanto quanto possível correta. Eu não uso nenhum palavrão, não uso palavras que se usam na linguagem falada. Então, é a reabilitação do amor natural como abrangendo não só um sentimento, digamos espiritual – embora essa palavra não signifique muita coisa –, como o sentimento físico de atração pelo sexo oposto. (MANSUR apud BARBOSA, 1987, p. 23).

Drummond, movido por um escrúpulo a respeito da repercussão de tais poemas, não os publica. Na mesma entrevista acima citada revela o motivo:

(...) eu não sei quando sairá. Nem mesmo se sairá. Ele está guardado na gaveta, sem pressa nenhuma. São poemas eróticos, que eu tenho guardado, porque há no Brasil – não sei se no mundo –, no momento, uma onda que não é de erotismo. É de pornografia. E eu não gostaria que os meus poemas fossem rotulados de pornográficos. Pelo contrário, eles procuram dignificar, cantar o amor físico, porém sem nenhuma palavra grosseira, sem nenhum palavrão, sem nada que choque a sensibilidade do leitor. É uma coisa de certa elevação. Então, isso fica guardado para tempos melhores, em que haja uma possibilidade maior de ser lido, compreendido, e não ridicularizado ou atacado como se fosse coisa de velho bandalho... eu não quero ser chamado disso não. (MANSUR apud BARBOSA, 1987, p. 8).

No entanto, com a permissão do autor, alguns dos poemas chegam a círculos restritos havendo a recomendação de se evitar ao máximo sua divulgação geral. A respeito de *O amor natural* Francisco Achcar diz:

O caráter explícito desses textos 'obscenos' aos olhos de muitos (razão para o poeta ter preferido não os publicar), é certamente a mais saliente de suas qualidades, especialmente numa tradição moralista como a nossa, na qual quase toda a poesia de teor 'licencioso', desde os cancioneiros trovadorescos, foi quase sempre moralista. Já conhecíamos a complexidade e a sutileza da erótica drummondiana, na medida em que ela já estava presente nos seus poemas do 'conhecimento amoroso', a que não faltavam alusões sexuais. A expressão franca, direta e desimpedida do sexo, porém, é uma novidade, não só em Drummond, mas na poesia brasileira em geral." (ACHCAR, 2000, p. 111).

Somente alguns anos após a morte do escritor, *O amor natural* viria oficialmente a público com a versão final dos poemas eróticos.

Deve-se atentar que outros livros de Drummond contêm poemas eróticos mas não em tamanha concentração como em *O amor natural*. Esta análise do discurso da poesia erótica de Drummond leva em consideração apenas os poemas do livro *O amor natural*. Salienta-se ainda que nem todos os poemas do livro foram alvo da análise. Ao final, em anexo, há, na íntegra, uma cópia de cada um dos poemas analisados. A fonte foi o volume *Poesia completa* editada pela Nova Aguilar no ano de 2003.

## 5.1. Intertextualidade

O corpo noutro corpo entrelaçado,  
Fundido, dissolvido, volta à origem  
Dos seres, que Platão viu completados:  
É um, perfeito em dois; são dois em um.

Em "Amor – pois que é palavra essencial" são citados os seres andróginos, personagens do discurso de Aristófanes em *O banquete* de Platão. Estes eram seres que possuíam os dois sexos e que foram separados por Zeus como castigo por quererem se tornar mais poderosos que os deuses. A partir daí passaram a procurar por sua outra metade. No poema há uma confirmação do sentido dos seres já que o enunciador deseja passar a idéia de que a união sexual é o ato perfeito de amor e que restitui o caráter primitivo do ser andrógino. A união sexual como meio para se obter a completude é trabalhada em outros poemas sem que haja uma citação direta do discurso de Aristófanes. Tal interdiscursividade entre os textos a respeito da restauração com a finalidade de uma completude do ser é trabalhada em outros poemas sem que haja uma citação direta a *O banquete*.

No início de "A moça mostrava a coxa" há uma epígrafe que cita de um fragmento do *Carmina Burana*, manuscrito medieval, cuja tradução é "A jovem rende-se através do rosto, da conversa, do contato, do beijo, do gozo; mas ocultará o limite último e melhor do amor" (BARBOSA, 1987, p. 31). O poema vai confirmar o sentido da epígrafe já que esta acaba por dar uma idéia do que ocorre na narrativa do poema. No poema, a moça permite tudo:

Tudo a bela me ofertava,  
e que eu beijasse ou mordesse,  
fizesse sangue: fazia.  
Mas seu púbis, recusava.

Assim, a moça rende-se a tudo, no entanto, o melhor do amor, seu púbis, recusa.

Em "Eu sofria quando ela me dizia" ocorre uma alusão interdiscursiva no verso "Vitória, Imperatriz, reinava sobre os costumes do mundo anestesiado". Incorpora-se a figura da rainha Vitória da Inglaterra que impôs uma censura rígida sobre os costumes sexuais em sua época decretando o que seria interdito e permitido sobre o assunto. Muitas daquelas interdições foram socialmente incorporadas e vigoram até hoje para certos segmentos sociais. Serve para melhor compreensão do comportamento do enunciador. Este segue a moral vitoriana e não se conforma com a atitude liberal revelada na fala da mulher. A primeira parte

do poema está envolta deste interdito. Não se pronuncia a palavra proibida. E o proibido, o interdito, se repete na cópula que se desenrola baixinho no quarto escuro, ou seja, longe da audição e da visão do mundo. Ao desafiar o interdito, a mulher provoca no eu enunciador o sofrimento que é representado em fezes, trampa e fedor. Figurativiza-se a aversão à atitude da mulher.

O "Cântico dos cânticos", poemas bíblicos de cunho erótico, inspirou figuras metafóricas vegetais. Detalhes melhores sobre o fato estão no item *vocabulário*.

Deve-se levar em consideração a heterogeneidade constitutiva dos demais poemas pois não há uma intertextualidade mais direta. Percebe-se que o trabalho com o corpo, variantes sexuais, e maneira explícita, mas algo elegante, elabora um discurso que almeja mostrar a liberdade que existe nas relações sexuais e que tal modo pode ser bem incorporado sem que seja considerado de mau tom.

## **5.2. Vocabulário**

O vocabulário dos poemas eróticos de Drummond remete a um discurso carnalizado. Assim, pode ser considerado adequado a uma poesia que se concentra em determinar o sexo carnal como fator crucial para se obter uma satisfação plena no amor entre duas pessoas. Deve-se atentar, porém, que o enunciador não deixa de lado o discurso amoroso sentimental. O que faz é dar destaque ao corpo e às variações sexuais. Assim, aparecem em abundância termos referentes às partes íntimas do corpo humano e que pouco são observados em textos cujos temas pertençam a um universo discursivo do amor.

Pode-se dizer que Drummond foi ousado ao utilizar-se de um vocabulário bem direto para tratar do erotismo em sua obra. As palavras utilizadas são bem conhecidas do público em geral. Todavia, esse mesmo público pode não considerar tal conjunto vocabular como adequado a uma poesia julgada séria e que é inerente à obra do autor. O leitor, levado a certas crenças devido a coerções sociais mais conservadoras em relação a sexo, pode chegar a considerar tal poesia como literatura pornográfica e, deste modo, desvirtuar uma mensagem contida na mesma. O medo de que tal fato acontecesse foi que levou Drummond a adiar a publicação dos poemas (recorde-se trechos de entrevistas citados acima).

Termos como membro, vulva, orgasmo, clitóris, sêmen e felação entre outros, são abundantes e caracterizam o erotismo da carne presente na poesia. Deve-se observar que



Drummond não utiliza tabuísmos, ou seja, um vocabulário composto por "palavrões"; em lugar de vocábulos considerados de mau gosto como pica, cu, rabo ou porra aparecem pênis, ânus, bunda e esperma.

Além do vocabulário de cunho erótico, Drummond não chega a utilizar um palavreado mais rebuscado para transmitir sua mensagem. O leitor com algum saber enciclopédico pode entender perfeitamente os poemas e pouco deverá recorrer ao dicionário para saber o significado de certas palavras.

Em alguns dos poemas, Drummond trabalha com as palavras, recriando-as, para enfatizar a mensagem contida. Em "A língua girava no céu da boca" por duas vezes funde as palavras ela e eu. Na primeira, cria elaeu representando a tomada do ato sexual. Na segunda, forma eleu, representando a posse sexual, a cópula já adiantada, a fusão dos corpos dos amantes em um único corpo. A fusão oportuna dessas palavras acaba por imprimir um ritmo acelerado do poema que reflete o ritmo do ato sexual.

Em "Bundamel bundalis bundacor bundamor" para louvar a bunda une essa palavra, bunda, a outras para qualificar esta parte do corpo de várias maneiras. Cria então bundamel, bundamor, bundapão entre outras cuja carga semântica é positiva. Percebe-se uma preferência do enunciador por esta parte do corpo.

A forte presença de vocabulário técnico a referir o sexo carnal parece indicar uma predominância de denotação. Entretanto, percebe-se que a freqüente utilização de metáforas para designar o ato sexual e partes do corpo contribui para dar um equilíbrio entre os efeitos de sentido produzidos por palavras denotativas e conotativas.

Poemas mais predominantemente denotativos são "O chão é cama", "Sob o chuveiro amar", "Mulher andando nua pela casa" e "As mulheres gulosas" (neste há uma comparação entre o chupar picolé e o chupar vara para referir-se ao sexo oral). Outras comparações estão nos poemas "A bunda, que engraçada" no trecho "A bunda são duas luas gêmeas / em rotundo meneio." e "Ó tu, sublime puta encanecida":

Ó tu, sublime puta encanecida,  
que me negas favores dispensados  
em rubros tempos, quando nossa vida  
eram vagina e fálus entrançados,

A metáfora é usada com constância para tentar levar à compreensão descritível o erotismo dos atos sexuais. De acordo com Mirella Vieira Lima o uso de elementos vegetais

como metáfora para elementos do sexo feminino é comum nos poemas de Drummond. Referindo-se ao poema "A castidade com que abria as coxas" diz:

O poema incorpora um *topos* antigo da literatura erótica: a apresentação do sexo feminino através de imagens vegetais. Geralmente configuradas de um jardim, tais imagens aparecem no "Cântico dos Cânticos". Estando, de forma implícita e menos desenvolvida nos primeiros poemas de Drummond, — "Sombra das moças em flor", "O amor bate na aorta" -, insinuando-se em "Campo de flores", a associação repete-se, chegando a explicitamente configurar um jardim em outro poema de *O amor natural*: "Em teu crespo jardim, anêmonas castanhas / detêm a mão ansiosa: Devagar. / Cada pétala ou sépala seja lentamente / acariciada, céu..." (LIMA, 1995, p. 170).

Crespo jardim e flora pubescente lembram os pêlos pubianos; pétala ou sépala os lábios vaginais. Em outros poemas repete-se a recorrência a elementos da natureza (vegetais ou animais) como metáfora para partes do corpo ou mesmo o ato sexual: em "A língua lambe", aparecem as figuras da pétala, da rosa e do botão para representar lábios, vagina e clitóris respectivamente.

A língua lambe as pétalas vermelhas  
da rosa pluriaberta; a língua lava  
certo oculto botão, e vai tecendo  
lépidas variações de leves ritmos.

A recorrência a elementos naturais parece remeter à recuperação do paraíso original, de onde o homem foi expulso e que só o sexo permite a entrada: O tema é tratado em "A castidade com que abria as coxas":

Retomando o percurso que o amante realiza nesse poema vemos que, com o gesto de "abrir as coxas", a mulher dá acesso ao paraíso. Da "flora brava" à paisagem amena, o amante vive um amor tão vital que lhe propicia recuperar o Éden. (LIMA, 1995, p. 175).

A citação de Adão reitera a imagem de sexo como o paraíso original que o homem busca recuperar:

Ah, coito, coito, morte de tão vida,  
sepultura na grama, sem dizeres.  
Em minha ardente substância esvaída,  
eu não era ninguém e era mil seres

em mim ressuscitados. Era Adão,  
primeiro gesto nu ante a primeira  
negritude de corpo feminino.

Em "A moça mostrava a coxa" percebe-se o uso de denotação para as partes corporais que a moça revela ao eu lírico e a metáfora é utilizada para figurativizar a vagina, o sexo que o enunciador tanto anseia ao longo do poema:

A moça mostrava a coxa,  
a moça mostrava a nádega,  
Só não me mostrava aquilo  
— concha, berilo, esmeralda —  
que se entreabre, quatrifólio,  
e encerra o gozo mais lauto,  
aquela zona hiperbórea,  
misto de mel e de asfalto,  
porta hermética nos gonzos  
de zonzos sentidos presos,  
ara sem sangue de ofícios,  
a moça não me mostrava.

A metáfora, abundante na maioria dos poemas, confirma uma subjetividade, a particularidade que o enunciador dá ao texto. Ao mesmo tempo, concorrendo com as metáforas, os vocábulos que se referem à genitália são usados como metonímia do corpo e da satisfação sexual que resulta da relação entre corpos. Nota-se, em alguns poemas, um equilíbrio na utilização dessas duas figuras contraditórias resultando em um texto complexo de onde se deve depreender o sentido predominante a partir de outros fatores que não somente as figuras.

Verifica-se em "A moça mostrava a coxa" vocábulos relacionados a partes corporais íntimas. São metonímias que percorrem todo o poema fazendo referência ao corpo da moça e que não deixam que haja uma difusão do sentido do texto. Tais vocábulos são: coxa, nádega, seios, perna, pele, pêlo de ventre. As metáforas fazendo referência ao púbis, vagina, ou seja, à realização efetiva do ato sexual que é negado pela moça, são: concha, berilo, esmeralda, zona hiperbórea, porta hermética nos gonzos, ara sem sangue de ofícios, rosa preta, máximo arcano, tríplice chave de urna, gruta invisível, erma hospedaria. Esta, caracteristicamente, provocam a difusão do sentido. A ocorrência em maior número da metáfora poderia dar a conclusão de que o texto é subjetivo, porém deve-se atentar a outros fatores, como a dêixis enunciativa, para que tal conclusão seja definitiva.

### 5.3. Tema

O erotismo presente em *O amor natural* pode ser considerado como manifesto, ou seja, há um tratamento direto das relações sexuais, do orgasmo e dos órgãos genitais. Em boa parte dos poemas o enunciador busca uma impressão dos sentidos da matéria para alcançar a satisfação erótica:

A materialidade do corpo, assumida como condição necessária de automanifestação, amalgama-se a certo escancaramento erótico, a partir do qual o eu registra a quanto a experiência amorosa, porque corporificada, o atinge sensual e sensivelmente.

(...)

Em todos os poemas, desnuda-se a mulher, presença indispensável para acender o impulso erótico do poeta. Explícita ou figuradamente, o eu lírico detém-se na região pubiana feminina, em seios, coxas, nádegas, tomados como objetos do desejo ou instrumento de gozo realizado. Ou também são revividos os encontros sexuais, ocasião em que a *femina* evolui de objeto desejável a objeto desejado, chegando, como sujeito desejoso, à fonte e receptáculo do prazer. (BARBOSA, 1987, p. 24-25).

O tratamento direto do corpo como único meio para se obter a satisfação erótica poderia levar a poesia de *O amor natural* a ser considerada como pornográfica. Tal receio foi manifesto pelo poeta (ver introdução) o que provocou o adiamento da publicação do livro. No entanto, deve-se perceber que o erotismo está envolto na temática do sexo carnal como meio pelo qual o homem vai obter a satisfação absoluta, ou seja, o sexo é considerado como único modo para se alcançar a plenitude humana.

Dentro do campo discursivo do erotismo percebe-se o tema do sexo e suas variações. Aqui há uma proposta para estes assuntos que darão auxílio para a compreensão da visão de Drummond a respeito do erotismo. Dentro de um poema pode-se encontrar mais de um assunto. A sugestão do modo como é visto o sexo no discurso poético de Drummond fica assim:

Sexo como forma de integração, de completude: "Amor – pois que é palavra essencial", "O que se passa na cama", "Eu sofria quando ela me dizia" e "A castidade com que abria as coxas" e "Para o sexo a expirar".

Orgasmo e morte: "Era manhã de setembro", "No mármore de tua bunda", "Era bom soletrar seu traseiro marmóreo".

Desejo não satisfeito: "A moça mostrava a coxa".

Recordação de uma antiga amante: "A moça mostrava a coxa", "Ó tu, sublime puta encanecida", "Não quero ser o último a comer-te", "Tenho saudades de uma dama".

O ato sexual e orgasmo: "Em teu crespido jardim, anêmonas castanhas", "A língua girava no céu da boca", "Tenho saudades de uma dama" e "Para o sexo expirar".

Fetichismo (em especial a admiração pelas nádegas): "Coxas bundas coxas", "A bunda que engraçada", "No corpo feminino, esse retiro", "Bundamel bundalis bundacor bundamor", "No mármore de tua bunda", "Era bom alisar seu traseiro marmóreo".

Local do ato sexual: "O chão é cama", "Sob o chuveiro amar".

Sexo oral: "Era manhã de setembro", "A língua lambe", "Sem que eu pedisse, fizeste-me a graça", "Mimosa boca errante", "A carne é triste depois da felação", "Sugar e ser sugado pelo amor" e "As mulheres gulosas".

Sexo anal: "No corpo feminino, esse retiro", "Quando desejos outros é que falam", "A outra porta do prazer", "Era bom alisar seu traseiro marmóreo".

O relacionamento erotismo e morte é ponto bem explorado nos poemas e que aqui destacamos. De acordo com Lúcia Castello Branco:

(...) E se voltarmos nossa atenção para a natureza, verificaremos que todo nascimento, todo impulso de vida (Eros) acarreta o desaparecimento de algo (um ser, uma situação, um sentimento), implica um impulso de morte (Tanatos).

(...)

É com base nestes dados que Bataille construirá seu conceito de erotismo, entendido por ele como impulso resultante de duas forças antagônicas, mas complementares: a vida e a morte. O que move os indivíduos no erotismo é, segundo Bataille, o desejo de permanecer através da fusão com o outro, o desejo de continuar, de superar a morte. Entretanto, essa fusão com o outro é sempre momentânea e fugidia, e está condenada a desaparecer, a morrer, para que os indivíduos continuem existindo como seres distintos. A fusão total, duradoura, eterna só seria possível através da morte dos indivíduos. Eros é movido, portanto, por um desejo extremo de vida, de permanência, de continuidade, que fatalmente desemboca num desejo de fusão, numa ânsia de perda de identidade, no abismo da morte. (CASTELLO BRANCO, 1984, pp. 34-36).

Esse relacionamento Eros-morte aparece nos poemas "Era manhã de setembro":

Beijava o membro  
    beijava  
e se morria beijando  
a renascer em setembro

"O que se passa na cama":

que o corpo, encontrando o corpo  
e por ele navegando,  
atinge a paz de outro horto,  
noutro mundo: paz de morto,  
nirvana, sono de pênis.

"A língua girava no céu da boca":

"A custo nossos corpos, içados do gelatinoso jazigo, se restituíram à consciência. O  
sexo reintegrou-se. A vida repontou: a vida menor."

"Mimosa boca errante":

Oh chega, chega, chega de beber-me,  
de matar-me e, na morte, de viver-me.

Já sei a eternidade: é puro orgasmo.

"No mármore de tua bunda":

No mármore de tua bunda gravei meu epitáfio.  
Agora que nos separamos, minha morte já não me pertence.

Tu a levaste contigo.

"Era bom alisar seu traseiro marmóreo":

Era bom alisar seu traseiro marmóreo  
e nele soletrar meu destino completo:  
paixão, volúpia, dor, vida e morte beijando-se  
em alvos esponsais numa curva infinita.

"Tenho saudades de uma dama":

No banheiro nos enroscávamos.  
Eram flamas no preto favo,  
Um guaiar, um matar-morrer.

"A castidade com que abria as coxas":

Ah, coito, coito, morte de tão vida,  
sepultura na grama, sem dizeres.  
Em minha ardente substância esvaída,  
eu não era ninguém e era mil seres

"Para o sexo a expirar":

Pobre carne senil, vibrando insatisfeita,  
A minha se rebela ante a morte anunciada.  
Quero sempre invadir essa vereda estreita  
onde o gozo maior me propicia a amada.  
(...)  
Pois que o espasmo coroe o instante do meu termo,  
e assim possa eu partir, em plenitude o ser,  
de sêmen aljofrando o irreparável ermo.

Como já visto deve-se pensar o tema trabalhado junto com figuras o que pode revelar um outro discurso dentro do poema. Mesmo sendo de cunho declaradamente erótico, alguns dos poemas mostram o relacionamento com a própria poesia e a arte de escrever. Exemplo é "Amor – pois que é palavra essencial":

Amor – pois que é palavra essencial  
comece esta canção e toda a envolva.  
Amor guie meu verso, e enquanto o guia,  
reúna alma e desejo, membro e vulva.

Os termos "palavra", "canção" e "verso" remetem ao campo discursivo da lírica. O restante do poema trata do ato sexual mas pode-se compará-lo à integração que o poeta deve ter com as palavras para que produza algo que o satisfaça: a conclusão de um poema.

Outro poema, "Eu sofria quando ela me dizia" traz, em sua última parte uma mensagem que se refere à liberdade de se escrever sobre sexo usando o vocabulário que quiser pois isto deve ser permitido nos dias atuais. Termos como "fonemas", "língua é falo, e verbo a vulva", "abismos lexicais" estão remetendo diretamente ao trabalho poético.

A amada quer expressamente falar e gozar  
gozar e falar  
vocábulos antes proibidos  
e a volúpia do vocábulo emoldura a sagrada volúpia.

Assim o amor ganha o impacto dos fonemas certos  
no momento certo, entre uivos e gritos litúrgicos,

quando a língua é falo, e verbo a vulva,  
e as aberturas do corpo, abismos lexicais onde se restaura  
a face intemporal de Eros,  
na exaltação de erecta divindade  
em seus templos cavernames de desde o começo das eras  
quando cinza e vergonha ainda não haviam corroído a inocência de viver.

#### 5.4. Dêixis enunciativa

Dos 28 poemas analisados, 20 comportam uma subjetividade, ou seja, são textos construídos em primeira pessoa, remetendo ao tempo do *agora* e ao espaço do *aqui*. Estes são: "Amor – pois que é palavra essencial", "Era manhã de setembro", "A moça mostrava a coxa", "Em teu crespido jardim, anêmonas castanhas", "O chão é cama", "Sob o chuveiro amar", "A língua girava no céu da boca", "Sem que eu pedisse, fizeste-me a graça", "Mimosa boca errante", "No corpo feminino, esse retiro", "No mármore de tua bunda", "A carne é triste depois da felação", "Sugar e ser sugado pelo amor", "Eu sofria quando ela me dizia", "Ó tu, sublime puta encanecida", "Não quero ser o último a comer-te", "Era bom alisar seu traseiro marmóreo", "Tenho saudades de uma dama", "A castidade com que abria as coxas", e "Para o sexo expirar".

Nos poemas subjetivos a relação enunciador/enunciatário, por vezes, realiza-se como uma pergunta ou afirmação do enunciador para o enunciatário. No poema "Amor – pois que é palavra essencial" ocorre uma relação entre o *eu* e o *tu* representado pelo Amor. O verbo no imperativo confirma a relação: "Amor guie meu verso, e enquanto o guia, / reúna alma e desejo, membro e vulva." A partir do segundo verso o "Amor" é referido como *ele* e o *tu* a quem o enunciador se remete já não é mais aquele "Amor" da primeira estrofe, mas um parceiro sexual (enunciatário) subtendido do texto.

Em "Era manhã de setembro" há um enunciador que diz *eu* e que se recorda de algo ocorrido no momento de referência do pretérito indicado por *era manhã de setembro*. Apesar da citação de uma terceira pessoa (*ela*) num tempo pretérito, deve-se perceber que o *eu* está falando para um *tu* que não está implícito no texto a respeito do sexo oral ocorrido, daí a subjetividade característica do texto.

Era manhã de setembro  
e  
ela me beijava o membro  
Aviões e nuvens passavam



coros negros rebramiam  
ela me beijava o membro

O meu tempo de menino  
o meu tempo ainda futuro  
cruzados floriam junto

O narrador, com o constante uso do pretérito imperfeito, enfatiza o aspecto de continuidade do ato em certa manhã de setembro, usa até mesmo do gerúndio para reiterar a continuidade do sexo oral: "Ela me beijando o membro"; e o pretérito mais que perfeito para enfatizar a grandeza do que estava acontecendo naquele momento em comparação ao seu passado:

Tudo que eu tivera sido  
quanto me fora defeso  
já não formava sentido

Um efeito semelhante é observado em "Eu sofria quando ela me dizia". Os atos que levam ao sofrimento do narrador se desenvolviam repetidamente num tempo pretérito (há trinta anos):

Eu sofria quando ela me dizia: "Que tem a ver com as calças, meu querido?"  
Vitória, Imperatriz, reinava sobre os costumes do mundo anestesiado e havia palavras  
[impublicáveis.  
As cópulas se desenrolavam — baixinho — no quarto escuro da mata do quarto fechado.  
A mulher era muda no orgasmo. "Que tem a ver..." Como podem lábios donzelos  
mover-se, desdenhosos, para emitir com tamanha naturalidade  
o asqueroso monossílabo? a tal ponto  
que, abrindo-se, pareciam tomar a forma arroxeadada de um ânus.

Neste poema, retoma o presente e faz a comparação valorativa do modo atual de se apresentar o corpo e as relações sexuais afirmando o aspecto conclusivo de uma liberalidade atual:

O nojo do substantivo — foi há trint'anos —  
ao sol de hoje se derrete. Nádegas aparecem  
em anúncios, ruas, ônibus, tevês.  
O corpo soltou-se. A luz do dia saúda-o,  
nudez conquistada, proclamada.

Em "Mimosa boca errante" o sujeito enunciativo parece manter um diálogo com a mimosa boca já que se refere a ela como *tu*: "Mimosa boca e santa, / que devagar vais desfolhando a líquida / espuma do prazer em rito mudo," contudo é para um enunciatário não referido no poema a quem o *eu* está relatando o comportamento da boca e a conclusão a que chega: "Já sei a eternidade: é puro orgasmo."

Nos outros 8 poemas ocorre a enunciação-enunciativa: são impessoais, construídos na terceira pessoa, em um tempo do *então* e no espaço do *algures*. "O que se passa na cama", "Coxas bundas coxas", "A bunda, que engraçada", "A língua lambe", "Bundamel, bundalis bundacor bundamor", "Quando desejos outros é que falam", "A outra porta do prazer" e "As mulheres gulosas".

O poema "O que se passa na cama" traz uma peculiaridade, sua primeira estrofe é impessoal trazendo uma opinião de um *eu* que não fala *eu*, que usa do tempo do presente para as afirmações do que acontece no espaço da cama. "(O que se passa na cama / é segredo de quem ama.)" O modo objetivo, descritivo na primeira parte do poema o caracteriza como um discurso em que se percebe uma verdade do mundo. Todavia, na segunda parte do poema há um *eu* que fala a um *tu* que parece estar dormindo (menina, puma) de modo a melhor explicitar a opinião sobre os segredos de quem ama. Há neste poema, portanto, a primeira estrofe com características objetivas ficando o resto do poema com sua subjetividade.

É interessante notar que os poemas, em suas referências ao espaço e ao tempo dão-se de maneira a se concentrarem no orgasmo. É o tempo ínfimo ou infinito do prazer nos corpos dos amantes que são referência final quando da plenitude sexual. Apesar de se explicitar locais físicos como cama ou chuveiro é no corpo que está o verdadeiro espaço a ser analisado. Boca ou genitália são os locais em que ocorre o orgasmo. Assim, o corpo passa a ser o aqui ou o algures de acordo com a demarcação espacial da *dêixis*. Veja-se "O amor – pois que é palavra essencial":

Quem ousará dizer que ele é só alma?  
Quem não sente no corpo a alma expandir-se  
Até desabrochar em puro grito  
De orgasmo num instante de infinito?

O corpo noutro corpo entrelaçado,  
Fundido, dissolvido, volta à origem  
Dos seres, que Platão viu completados:  
É um, perfeito em dois; são dois em um.

Integração na cama ou já no cosmo?  
Onde termina o quarto e chega aos astros?

Que força em nossos flancos nos transporta  
A essa extrema região, etérea, eterna?

Faz-se do corpo o espaço dos atos do poema que chegam ao ápice não em uma cama ou no quarto mas no cosmo, nos astros, em região etérea. Ainda tem-se recordações do enunciador que diz *eu* a respeito de relações sexuais satisfatórias. Ou seja, apesar de serem enunciativas tais enunciações apresentam-se com uma anterioridade explicitada pelo sujeito enunciador. Exemplos são: "Era manhã de setembro", "A língua girava no céu da boca", "Sem que eu pedisse, fizeste-me a graça" "Tenho saudades de uma dama" "A castidade com que abria as coxas" ou que não se concretizaram como queria como em "A moça mostrava a coxa" e "Eu sofria quando ela me dizia".

### 5.5. Estatuto enunciador / destinatário

Escrevendo não só poesia como também prosa desde a década de 30, Carlos Drummond de Andrade conseguiu, como poucos, sentir a realidade literária e cultural no Brasil por boa parte do século XX. Sendo sempre crítico em suas poesias, utilizava-se, com frequência, de recursos lingüísticos consagrados pela norma culta, o que lhe confere um caráter acadêmico. Não se deve esperar de tal autor algo que não possa ser considerado relevante.

Como já comentado, os poemas de *O amor natural* não tiveram sua divulgação permitida devido a restrições particulares que Drummond teria quanto à recepção da obra. Considerava que o leitor (enunciário) o compreendesse mal e acabasse por julgá-lo como um velho bandalho. Assim, em vida, o enunciador Drummond permitiu a leitura de alguns de seus poemas eróticos a poucos destinatários. Rita de Cássio Barbosa revela que:

Semelhante escrúpulo não o impede, porém, de fazer alusão à existência desses poemas, o que também o tem levado, dos anos 70 para cá, a divulgar, esporadicamente, uma e outra composição do sempre aguardado *O amor natural*. Não só. Em círculos restritos, sob a recomendação de que se evitem olhares indiscretos, os poemas vêm circulando, o que recoloca em pauta o fato de que a preocupação com o amor, no momento, ocupa a atenção do poeta de forma significativa. (BARBOSA, 1997, p. 8).

Restringe, portanto, a leitura de seus poemas eróticos àqueles que julga capazes de apreciar o tema sem que vejam neste algo de depreciativo. Pode-se especular que tal medo a

respeito de considerações sobre seus poemas tenha fundamento ainda hoje. O livro *O amor natural* possivelmente seria considerado pornográfico por um destinatário que não tivesse acesso a um saber enciclopédico sobre o erotismo e, desta maneira, partisse para o julgamento baseado em uma ideologia que condena a apreciação sexual de acordo com aquilo que Drummond escreve.

Na relação enunciador / destinatário dá-se razão a Drummond quando restringe o círculo de leitores de seus poemas eróticos naquele momento (décadas de 70 e 80). Parte-se então para a edição póstuma dos poemas e então um novo destinador (editora) não precisa se preocupar tanto com a atitude do destinatário. Talvez, já houvesse condições sócio-históricas que permitissem ao público apreender com um outro olhar o discurso erótico.

O enunciador depreendido de *O amor natural* discursiviza um erotismo que é, ao mesmo tempo, universal e particular. Mostra suas preferências sexuais e um modo pessoal de admiração do corpo feminino e do ato sexual. Assim, tal particularidade pode ser compartilhada pelo coletivo de modo a se revelar a validade do discurso que diz que o prazer deve ser ao mesmo tempo carnal e espiritual e que o orgasmo eleva o homem à condição divina. Para chegar a esta condição o enunciador revela suas preferências sexuais (sexo oral, anal, fetichista) com variantes que, geralmente, ficam às escondidas por causa de pudores hipócritas da sociedade.

## **5.6. Modo de enunciação**

Como explicitado no capítulo sobre o discurso faz-se necessária uma observação do tema dentro dos contextos social, histórico e cultural. Assim, o capítulo a respeito do erotismo dá uma visão de uma totalidade que leva em consideração os contextos citados. O erotismo de *O amor natural* reflete uma das maneiras de se representar o assunto.

O discurso erótico de *O amor natural* é expressamente direto e franco no concernente às relações sexuais e variantes. A enunciação realizada, nestes moldes, vai contra uma tendência moralizante e escrupulosa a respeito de sexo que predomina na ideologia contemporânea. Seria um confronto à sociedade publicar tal obra e, como já exposto acima, o autor preferia evitar tal embate confiando alguns desses textos eróticos a poucos companheiros.

No entanto, ao considerar assunto importante para o ser humano deseja explicitá-lo e assim coloca seu ponto de vista no livro. O que se vê é um discurso em que o elogio ao orgasmo, ao ato sexual e ao corpo feminino se faz sem que quaisquer repressões morais e sociais possam ser percebidas. Aliás, como visto em "Eu sofria quando ela me dizia", quando tais repressões são citadas acabam por se anularem; no poema, percebe-se a evolução do indivíduo que sofre a coerção social da moral vitoriana e que vai se livrando da mesma após trinta anos.

O pessimismo, característica inerente na obra de Drummond, surpreendentemente não está presente nestes poemas eróticos, ao contrário, tem-se até uma configuração otimista do sexo.

O amor sensual, o orgasmo, os órgãos genitais femininos e masculinos, o sexo oral e anal são expostos de forma a serem considerados como estruturas ou modos de atingir uma plenitude humana. Drummond não questiona a utilidade desse erotismo enunciado, apenas o coloca para o leitor como alternativa para o prazer que leva à plenitude do ser.

O tom otimista em relação ao sexo vai contra um padrão ético mais rigoroso determinado por padrões culturais conservadores. Utilizando termos semióticos, pode-se dizer que esse otimismo revela uma conjunção com o valor erótico explícito. Mas, mesmo sendo considerado um erotismo manifesto, não chega a ser cúmplice de variações sexuais consideradas ainda mais ousadas como o sado-masiquismo ou sexo grupal. Fica no plano do erotismo decorrente da relação de um homem e uma mulher e manifesta o fetichismo e variações sexuais acima descritas.

Depreende-se daí a maneira de se verificar a presença no mundo. A maneira com que o autor se refere ao erotismo revela sua posição em relação a um conjunto de representações sociais sobre sexo. Assim é que o enunciador da poesia erótica de Drummond se corporifica como indivíduo em que a admiração pelo corpo da mulher e o pelo ato sexual são fatores de suma importância. Não há no conjunto uma referência à importância para a perpetuação da espécie. O enunciador leva ao enunciatário a mensagem da importância do prazer sexual revelado na carne da mulher; é o fator diferencial apreendido da totalidade do discurso dito amoroso-erótico na poesia brasileira. O valor erótico do sexo está, portanto, no prazer que este proporciona ao ser humano.

Para tornar a análise mais precisa recorre-se à tensividade existente sobre uma valorização utilitária (sexo relacionado à reprodução da espécie) e uma valorização existencial (sexo existe apenas para o prazer). Sabe-se que há uma tonicidade na valorização existencial a

respeito do sexo no discurso poético de Drummond cabendo-lhe uma classificação de entusiasta o que leva ao objetivo final: o prazer nas relações sexuais.

Assim é que, corporificado como um entusiasta do erotismo voltado ao prazer, o sujeito da enunciação de *O amor natural* fala com um tom de voz que reflete uma felicidade que está no corpo da mulher representado metonimicamente pelos órgãos genitais assim como na completude existencial representado pelo gozo sexual: "Já sei a eternidade: é puro orgasmo".

O ethos, sendo sempre constituído na relação *eu / outro* mostra sua peculiaridade frente ao tema erótico na literatura ao se expor explicitamente com um palavreado direto (sem palavras consideradas de baixo nível) para enaltecer o amor que deseja a união de dois seres com vistas a alcançar uma plenitude existencial. Tal plenitude é observada nas variações do modo como se dão as relações sexuais sem que as mesmas acabem por debandar em um tipo de erotismo cuja finalidade não seja a da plenitude do ser.

Ao enunciatário cabe receber essa corporalidade do narrador entusiasta e perceber a poesia como de bom gosto e pertinente a um erotismo que, longe de ser de mau gosto, como o poeta tinha receio de que assim fosse considerado, deseja revelar ao ser humano que o sexo é uma maneira de se obter a satisfação plena quanto ao ser/estar-no-mundo.

Ao incorporar temas e figuras do modo como feito em *O amor natural*, o poeta construiu seu mundo erotizado. Revela-se um estilo, um ethos que pode ou não ser aceito socialmente. Daí o receio do poeta em publicar os poemas. Uma formação ideológica predominantemente preconceituosa como a da sociedade brasileira tende a considerar tal poesia pornográfica. Falta a informação, para a sociedade, da maneira como se deu a construção do erotismo e da pornografia no mundo para que essa poesia possa ser admirada como o poeta o desejaria.

## **5.7. Modo de coesão**

O recorte discursivo em que o ato sexual, o orgasmo e a admiração de partes íntimas do corpo são postos às claras de modo a ser entendido como forma de completude do ser humano é que garante uma coesão do discurso erótico nos poemas de *O amor natural*. A

escolha do vocabulário e a maneira como se utiliza deste é um exemplo de como se dá a contribuição de outros planos da semântica global para o entendimento do discurso.

Deve-se atentar para o fato de que esse recorte se dá por linhas tênues em que uma maneira diferente de se referir ao sexo como, por exemplo, colocando a mulher como objeto sexual para a satisfação única do macho, acabaria por derrubar toda uma coesão característica do conjunto dos poemas ao direcionar o erotismo dos poemas para uma caracterização pornográfica.

O discurso está em conformidade com aquele que vê o belo do erotismo nas relações íntimas de um casal. A descrição de atos sexuais mais explicitamente é feita de modo a não ser considerada pornográfica já que não se pressupõe uma exploração do corpo feminino sem que a mulher não venha a participar do prazer e dos frutos eufóricos decorrentes do sexo.

Na análise dos elementos de encadeamento dos textos percebe-se que um terço dos poemas analisados utiliza a rima como recurso fonológico de coesão. Os exemplos são "Era manhã de setembro", (*setembro / membro*), "A moça mostrava a coxa",

Como lhe sabia a pele,  
em seu côncavo e convexo,  
em seu poro, em seu dourado  
pêlo de ventre! Mas sexo  
era segredo de Estado.  
Como a carne lhe sabia  
a campo frio, orvalhado,  
onde uma cobra desperta  
vai traçando seu desenho  
num frêmito, lado a lado!

"O chão é cama",

O chão é cama para o amor urgente,  
amor que não espera ir para a cama.  
Sobre tapete ou duro piso, a gente  
compõe de corpo e corpo a úmida trama.

"Ó tu, sublime puta encanecida",

agora que estás velha e teus pecados  
no rosto se revelam, de saída,  
agora te recolhes aos selados  
desertos da virtude carcomida.

"Não quero ser o último a comer-te",  
em minha boca seca de querer-te,  
de desejar-te tanto e sem alarde,  
fome que não sofria padecer-te  
assim pasto de tantos, e eu covarde

"Tenho saudades de uma dama",

Tenho saudades de uma dama  
como jamais houve na cama  
outra igual, e mais terna amante.

Não era sequer provocante.  
Provocada, como reagia!  
São palavras só: quente, fria.

"A castidade com que abria as coxas",

Ah, coito, coito, morte de tão vida,  
sepultura na grama, sem dizeres.  
Em minha ardente substância esvaída,  
eu não era ninguém e era mil seres

e "Para o sexo expirar":

Pobre carne senil, vibrando insatisfeita,  
a minha se rebela ante a morte anunciada.  
Quero sempre invadir essa vereda estreita  
onde o gozo maior me propicia a amada.

Um exemplo singular é "No corpo feminino, esse retiro" em que todos os versos terminam em *-iro*:

Que tanto mais a quero, se me firo  
em unhas protestantes, e respiro  
a brisa dos planetas, no seu giro  
lento, violento... Então, se ponho e tiro



A repetição de um som como recurso fonológico está presente em "Amor - pois que é palavra essencial" com a aliteração dos fonemas /m/, /r/ e /s/ e a assonância de vogais nasais.

O efeito obtido é de um narrador que fala com brandura e um certo frêmito:

Amor – pois que é palavra essencial  
comece esta canção e toda a envolva.  
Amor guie meu verso, e enquanto o guia,  
reúna alma e desejo, membro e vulva.

.....

Vai a penetração rompendo nuvens  
e devassando sóis tão fulgurantes  
que nunca a vista humana os suportara,  
mas, varado de luz o coito segue.

E prossegue e se espraia de tal sorte  
que, além de nós, além da própria vida,  
como ativa abstração que se faz carne,  
a idéia de gozar está gozando.

Os mesmos fenômenos acontecem em "Era manhã de setembro":

Ela a me beijar o membro

Dos beijos era o mais casto  
na pureza despojada  
que é própria das coisas dadas

Nem era preito de escrava  
enrodilhada na sombra  
mas presente de rainha

Em "coxas bundas coxas" há a reiteração por repetição das palavras enfatizando o fetichismo pelo corpo:

Coxas	bundas	coxas
bundas	coxas	bundas
lábios	línguas	unhas
cheios	vulvas	céus
	terrestres	
	infernais	

A aliteração do fonema /m/ assim como a assonância de vogais nasais dá o tom humorístico em "A bunda que engraçada" pois pretende mostra uma comicidade das nádegas; a assonância repete o formato de montanhas e de ondas que as nádegas teriam ao se movimentar:

A bunda são duas luas gêmeas  
em rotundo meneio. Anda por si  
na cadência mimosa, no milagre  
de ser duas em uma, plenamente.

A bunda se diverte  
por conta própria. E ama.  
Na cama agita-se. Montanhas  
avolumam-se, descem. Ondas batendo  
numa praia infinita.

Em "A língua lambe" há aliteração de oclusivas e líquidas sugerindo o deslizar da língua ao lambe:

A língua lambe as pétalas vermelhas  
da rosa pluriaberta; a língua lavra  
certo oculto botão, e vai tecendo  
lépidas variações de leves ritmos.

É em "Bundamel bundalis bundacor bundamor" que a repetição de *bund-* evidencia o experimentalismo do autor para recriar categorias de bundas caracterizando a admiração do enunciador pelas bundas e que denunciará um ethos hiperbólico.

Em "A moça mostrava a coxa" além da rima, o uso de verbos na terceira pessoa do pretérito imperfeito dita o ritmo que assegura a coesão e a progressão temática deste longo poema. Exemplo:

Tudo a bela me ofertava,  
e que eu beijasse ou mordesse,  
fizesse sangue: fazia.  
Mas seu púbis recusava.  
Na noite acesa, no dia,  
sua coxa se cerrava.  
Na praia, na ventania,  
quanto mais eu insistia,  
sua coxa se apertava.  
Na mais erma hospedaria  
fechada por dentro e aldrava,  
sua coxa se selava,  
se encerrava, se salvava,  
e quem disse que eu podia  
fazer dela minha escrava?

No mesmo poema são observados outros fenômenos que levam à coesão sequencial do texto como a reiteração de um mesmo item lexical ou o paralelismo sintático. O paralelismo também é observado no poema "O que se passa na cama" e em "Era manhã de setembro". No primeiro há o paralelismo de "*dorme*":

Ai, cama, canção de cuna,  
dorme, menina, nanana,  
dorme a onça suçuarana,  
dorme a cândida vagina,  
dorme a última sirena  
ou a penúltima... O pênis  
dorme, puma, americana  
fera exausta. Dorme, fulva  
grinalda de tua vulva.

No segundo é a repetição de "*ela me beijava o membro*" entre algumas estrofes que garante a coesão sequencial e de sentido do poema.

O uso de palavras do mesmo campo lexical garante a manutenção temática. Desta maneira, para garantir o teor erótico manifesto das poesias, há a repetição de termos como amor, membro, vulva, desejo, clitóris, gozo, orgasmo, bunda, coxa, esperma, entre outros, presentes em todos os poemas.

Os marcadores de situação tempo e/ou espaço dão a justaposição entre termos do texto. Em "Eu sofria quando ela me dizia" quando no início da segunda estrofe expõe-se uma nova situação cronológica:

O nojo do substantivo — foi há trint'anos —  
ao sol de hoje se derrete. Nádegas aparecem  
em anúncios, ruas, ônibus, tevês.  
O corpo soltou-se. A luz do dia saúda-o,  
nudez conquistada, proclamada.  
Estuda-se nova geografia.

No mesmo poema, o primeiro verso "*Eu sofria quando ela me dizia: 'Que tem a ver com as calças meu querido?'*" traz a palavra "quando" funcionando como uma conjunção que estabelece uma relação de causalidade. Serve, assim, como elemento de conexão no encadeamento da poesia.

## 5.8. A semântica global

O valor que o conjunto das narrativas estudadas dá para o erotismo é de euforização da existencialidade do sexo, ou seja, o sexo é importante por si mesmo, pelo prazer que proporciona e não por uma utilidade (disforizada) que possa ter. O sexo passa a figurativizar uma paixão, um estado de alma do enunciador. O enunciador dos poemas de *O amor natural* trata do sexo entre homem e mulher (heterossexual) colocando essa relação como eufórica resultando em paixões do desejo e do entusiasmo em relação ao tema. Fato peculiar é que o conteúdo discursivo será representado no enunciado (plano de expressão) de maneira pouco ortodoxa para um discurso dito poético e que além do mais advém de um autor consagrado na literatura brasileira. A expressão poética do sexo, retomando as palavras de Francisco Achcar (2000), é franca, direta e desimpedida sendo novidade na poesia brasileira. Tais caracteres revelam-se no vocabulário utilizado em que a genitália feminina e termos referentes a atos sexuais "alternativos" são constantes em todos os poemas.

Assim, *O amor natural* constitui-se, segundo o autor, de textos a refletir um particular e audacioso modo de se ver as relações sexuais. É a naturalidade do amor sexual que é trabalhada à exaustão. O enunciador do discurso não está afeito a determinados interditos sociais.

De acordo com o observado nos textos há uma euforização do que é revelado (corpo feminino nu, variantes sexuais, orgasmo como maneira de se atingir a plenitude existencial), ou seja, o tratamento dado ao erotismo é feito de modo a que não se perceba uma opressão originada de coerções sociais conservadoras em relação ao sexo. Cita-se Norma Discini quanto a um sentido depreendido de tal tipo de discurso:

Tomando uma oposição básica do sentido, como *identidade* (domínio do *eu*) vs. *alteridade* (domínio do *outro*), temos uma enunciação que seduz para o primeiro desses pólos, propondo como imagem ideal o sujeito que pode promover o encontro consigo mesmo à revelia das pressões culturais. Na enunciação encontramos então a manipulação de um destinador, o enunciador, sobre um destinatário, o enunciatário, para levar este último a querer e a dever entrar em conjunção com o objeto considerado desejável: a própria soberania. Esse objeto considerado como desejável é conversão daquele valor mais geral, revestido com o valor do Bem na semântica fundamental: a identidade. Na enunciação, um destinador manipula um destinatário, que pode constituir-se como sujeito, com a própria competência orientada para realizar-se pelo que será sancionado. Isso é narratividade. (DISCINI, 2005b, p. 274-275).

No uso do percurso gerativo do sentido percebe-se uma identidade do enunciador com o modo como são tratadas as relações carnavais para obtenção de prazer. Há, portanto, uma euforização da identidade com o que se pode chamar de "amor natural" proposto no conjunto dos poemas e uma disforização em relação a uma alteridade que reflete qualquer discurso que vá contra o relacionamento carnal como maneira de se obter prazer.

A categoria semântica *liberdade vs. opressão* também pode ser subentendida do discurso: "Ao longo da leitura do objeto de estudo notamos que o erotismo exerce influência considerável nas seguintes categorias: *liberdade vs. opressão, público vs. privado, coletivo vs. individual.*" (CASTRO, 2007, p. 149), equivalendo a identidade com o valor de liberdade para expor o erotismo e a alteridade com o valor de submissão/opressão devido às coerções sociais interditanes.

Uma terceira categoria presente nos textos é *revelado vs. oculto*, em que o corpo nu da mulher assim como as explícitas relações sexuais prazerosas (o que está revelado no discurso) são valorizados como eufórico sendo que o que é oculto está disforizado. As categorias identidade, liberdade e revelado estão, como o diz Norma Discini, revestidos com o valor *do Bem* e que são representados no erotismo apresentado nos poemas.

No nível narrativo tem-se a manipulação feita pelo enunciatário para que o enunciador queira e deva entrar em conjunção com o objeto de valor "prazer" obtido por meio de relações carnavais. No conjunto de poemas as narrativas variam mas, em sua maioria, fazem com que os atores da enunciação façam o percurso narrativo para que se obtenha a plenitude nas relações sexuais sejam de que tipo for, oral, anal, fetichista, etc.

Deve-se atentar para a importância que as partes íntimas da mulher desnuda têm como argumento para convencer um sujeito manipulado de que é por meio da carne que se obtém a satisfação sexual plena. "Explicação do mundo", "morte", "eternidade", são algumas das maneiras com as quais o texto figurativiza a satisfação advinda do sexo, ou seja, são modos terminativos euforizados do ser-estar no mundo.

O corpo feminino é o instrumento por meio do qual o sujeito da enunciação há de obter essa satisfação. Além de utilizá-lo para obtenção do objeto valor também é admirado passando tal admiração a ser também um objeto de valor. Configura-se um fetichismo por parte do enunciador. As partes íntimas do corpo feminino são metonimicamente utilizadas para representar a mulher, aquela que tem o poder para fornecer o êxtase existencial ao enunciador.

Este modo de ser e estar do enunciador está refletido em sua reconstrução do mundo. Ao enaltecer o prazer físico por meio do sexo e a admiração do corpo feminino, o enunciador vai contra uma formação ideológica que diz que o sexo não deve ser explicitado como no texto; ideologia na qual há um interdito para certas práticas sexuais e onde o pecado (noção de errado) direciona o sexo como algo a ser valorizado utilitariamente, ou seja, para fins de reprodução e perpetuação da espécie.

Aqui, o discurso erótico entra em polêmica com outro discurso, o religioso, que recomenda a restrição sexual no que concerne ao prazer advindo da carne. O conceito de pecado está intimamente ligado ao sexo no discurso religioso. No poema "Sem que eu pedisse, fizeste-me a graça", realçando essa polêmica com a religião, o sujeito da enunciação acaba por inverter esse modo de tratar a relação sexo / divindade religiosa. Desencadeia-se uma isotopia que possibilita a leitura tanto do ato sexual como da adoração de uma divindade nos moldes tradicionais das religiões ocidentais. Os termos "graça", "ficaste de joelhos", "posição devota", "piedade", "adorando" funcionam como conectores de isotopia para um discurso religioso que remete à adoração a um deus. Ainda mais: refere-se, na segunda estrofe, à fé dogmática em uma divindade onipotente e onipresente mas que não é percebida pelos sentidos humanos: "Hoje não estás nem sei onde estarás, / na total impossibilidade de gesto ou comunicação. / Não te vejo não te escuto não te aperto". O enunciador coloca-se como portador da divindade a ser adorada e, somente no último verso, quebra o ritmo isotópico do poema: "Nunca pensei ter entre as coxas um deus."

Outro assunto, a morte, é visto euforicamente pelo enunciador já que esta faz parte do objetivo a ser alcançado quando se atinge o gozo sexual. O orgasmo passa a ser sinônimo de morte pois é o momento da completude do ser humano. Nos poemas há uma complexificação da morte já que esta acaba sendo entendida como uma vida verdadeira à qual todos almejam. Em "A língua girava no céu da boca" percebe-se a colocação da vida resultante do orgasmo. Ao fim do gozo inicia-se uma tomada de consciência a respeito da vida normal não tão bem classificada quanto a vida advinda do "jazigo", ou seja da morte/vida resultante do orgasmo: "A custo nossos corpos, içados do gelatinoso *jazigo*, se restituíram à consciência. O sexo reintegrou-se. A vida repontou: a *vida menor*." (grifo nosso).

No quadrado semiótico os termos contrários *vida vs. morte* são ditos complexos quando ambos atuam conjuntamente para gerar um sentido. O sentido em que a vida verdadeira advinda do orgasmo se retrata como morte gera a complexidade que essa relação

(morte = vida) promove. Tal maneira de combinar vida e morte dá origem a um paradoxo em que um efeito de estranhamento se realiza. Segundo Norma Discini:

Interessante é notar que esse modo próprio de combinar temas e figuras, que resulta no paradoxo, foi considerado, por estudiosos do assunto, base para um efeito dito de aberração, termo que, no dicionário, apresenta acepção daquilo "que se afasta do tipo normal, que se afasta da regra, que é contrário à razão". Uma idéia, um comportamento tido como aberrante, é considerado absurdo e insensato. (DISCINI, 2005, p. 317).

O que há de aberrante na idéia advinda da relação morte-vida é que foge do padrão normal da cotidianidade das relações sexuais. O orgasmo é normal nas relações sexuais mas o prazer, em instâncias mais conservadoras, estaria num segundo plano em relação ao utilitarismo erótico.

Outros poemas trabalham de modo semelhante essa complexidade em que vida e morte atuam conjuntamente para o alcance da plenitude do homem. Exemplos são:

"Mimosa boca errante": "oh chega, chega, chega de beber-me / de matar-me, e, na morte, de viver-me. // Já sei a eternidade: é puro orgasmo."

"No mármore de tua bunda": "No mármore de tua bunda gravei meu epitáfio / Agora que nos separamos, minha morte já não me pertence. // Tu a levaste contigo."

Assim, a relação do enunciador com a morte dá-se de modo a conjugá-la com a vida plenamente satisfeita ainda neste mundo. É uma relação diferente daquela que prega a religião em que a morte leva à vida, porém, em um "outro mundo", sem que garanta que uma plenitude almejada seja obtida.

A morte, elemento constante na natureza, como figura da plenitude sexual, é apoiada por outras figuras que remetem à natureza como local ideal para "*O amor natural*". É o tipo de amor que devolve o ser humano à natureza, à "volta à origem / dos seres, que Platão viu completados".

Diversas figuras presentes nos poemas de *O amor natural* remetem à natureza das relações carnis para se obter satisfação erótica. O natural do amor é que ocorram as relações como sentidas e realizadas nos poemas. Como tratado no item vocabulário, há muitos termos que são figuras e que remetem a elementos naturais e acabam como referência ao amor natural do título do conjunto de textos. Há, em praticamente todos os poemas, figuras da natureza fazendo referência ao prazer do sexo, ou a partes do corpo.

No poema "Eu sofria quando ela me dizia", o interdito em relação ao sexo predominante em *O amor natural* está presente na primeira parte. O sofrimento do enunciador

ocorre devido a uma quebra da expectativa para um sexo que deve se desenrolar baixinho e em que a mulher é muda no orgasmo. Sua parceira sexual pronuncia um *asqueroso monossílabo* provocando o sofrimento. A figura da Imperatriz Vitória representa a interdição para palavras como a que ela diz ao sujeito da enunciação e o modo como se dá o sexo. Tal proibição leva o enunciador a sofrer já que sua parceira não o respeita. O fato é convertido em asco que se figurativiza num vestir de fezes, mãos de trampa e pesadelo que fede no peito. Ao voltar ao *aqui* e ao *agora* o enunciador revela um novo modo de ver o sexo. Uma maneira mais liberal em que o asqueroso monossílabo é normalmente aceito nas relações sexuais.

A relação expressão/conteúdo na maioria dos poemas é comum. Deve-se destacar "Coxas bundas coxas" onde a reiteração por repetição de partes do corpo lidas na horizontal ou na vertical levam a um enunciador que parece ter ficado preso em algum lugar ("muitos meses de abstinência e depressão") e que tem um pequeno tempo de liberdade ("no espaço ardente de uma hora") em que lhe *queima* a visão de coxas e bundas. Note-se a aliteração como figura remetente a um furor erótico do anunciador.

Em "A língua girava no céu da boca" o ritmo de leitura parece acompanhar o ritmo do ato sexual. Acelera ao longo do poema com o uso de "elaeu", "eleu" e troca de posicionamento de mesmos vocábulos: "Soltos, fálus e vulva no espaço cristalino, vulva e fálus em fogo" para no fim desacelerar na consumação do ato.

A aliteração em que oclusivas trabalham juntas com o fonema líquido // ocorre de modo a lembrar lambidas em "A língua lambe".

Em "Bundamel bundalis bundacor bundamor" o caráter exagerado do enunciador em relação às nádegas é expresso na criação e caracterização das mesmas ao longo de todo o poema.

Em alguns poemas ocorre a não conjunção com o objeto-valor relação sexual. Nestes percebe-se a geração da frustração ou do conformismo com a situação. Em "A moça mostrava a coxa" havia uma esperança do enunciador para que a moça lhe abrisse as coxas. Ao não conseguir seu intento acaba num estado de insatisfação e decepção. No presente, recordando dos fatos, já é um sujeito conformado com aquela situação.

Em "Ó tu, sublime, puta encanecida" é no passado que tem a satisfação sexual. O presente revela uma paixão do querer ser, o desejo. O sujeito da enunciação quer estar em conjunção com o corpo da sublime puta, no entanto, esta se recolhe e não põe o enunciador em conjunção com seu objeto de desejo. Gera-se a decepção neste sujeito.



"Era bom alisar seu traseiro marmóreo" revela a conjunção do sujeito com o objeto-valor sexo anal e em consequência torna-se satisfeito e grato. A segunda estrofe revela o que acontece com a não-conjunção: insatisfação e decepção com a negação ("a cor de outro final, a esférica renúncia") para se realizar o sexo anal pretendido pelo enunciador.

Nestes três poemas em que a relação sexual não é obtida percebe-se um enunciador que fala com uma voz aflita, ansiosa pelo sexo. O tom é suplicante, baixo. O corpo desse enunciador é de alguém maduro mas que pouco se conforma com as negativas. Revela-se um ethos em que a admiração pelo corpo é enaltecida e que vê as relações carnavais como o meio natural para se alcançar a plena satisfação erótica.

Nos outros poemas em que o enunciador entra em conjunção com o objeto-valor satisfação sexual ou que há a sublimação de certas partes corporais ou atos sexuais percebe-se uma voz entusiasmada com o sexo, em que não há conflitos, que se realiza livre de coerções sociais, sem temeridades e com pouco ou mesmo, nenhum pudor. O tom é firme e seguro. Nota-se, por vezes, o caráter lúdico ("A bunda, que engraçada") realçando a segurança do enunciador em relação à sua visão sobre o elemento erótico. Revela-se neste enunciador um corpo maduro e experiente que traz certa elegância no tratamento das parceiras sexuais ao sublimar suas qualidades. Tem-se um ethos semelhante ao anterior que vê as relações sexuais como meio de se obter a satisfação plena desta vida. Chega mesmo a ser hiperbólico em certas situações como no elogio das nádegas em "Bundamel bundalis bundacor bundamor".

Estes dois éthé analisados são semelhantes a respeito do erotismo. Pode-se, portanto, concluir que, para o conjunto enunciador de *O amor natural*, há um único ethos presente.

A caracterização do enunciador de *O amor natural* remete ao discurso que trata de assuntos que giram em torno de uma liberdade em relação ao sexo como:

- Relações carnavais explícitas são necessárias para se alcançar a plenitude da vida.
- Sexo oral e anal são normais.
- O fetichismo é importante elemento erótico.
- O orgasmo é o que permite a integração plena e satisfatória entre seres humanos.
- Deve haver liberdade no modo como se fala de sexo.

Tais assuntos entram em polêmica com o discurso conservador que vê o sexo como ferramenta exclusiva para a reprodução. O prazer sexual é secundário e deve ser mantido em oculto. Instâncias moralizantes colocam o sexo como:

- As relações carnavais são necessárias *apenas* para a perpetuação da espécie.

— O prazer advindo das relações deve ser mantido em oculto e não euforizado pois está ligado à noção de erro / pecado.

— O ser humano deve restringir suas relações sexuais com vistas a uma progressão moral social.

— Variantes sexuais como o sexo oral e anal são perversões e não podem ser admitidas como saudáveis tanto física como moralmente.

— O corpo deve ser mantido oculto para não gerar pensamentos libidinosos e nocivos ao ser humano.

— O modo de se referir ao sexo não pode ferir os bons costumes da sociedade.

A ideologia que vê o sexo dessa maneira está ligada tanto às questões religiosas onde a noção de pecado inerente ao sexo orienta um modo recatado de tratar o erotismo, como a questões sociais onde a energia sexual do ser humano deve ser desviada para o trabalho como fonte de energia para a produtividade. Assim é que "Quanto mais preso a aspectos moralizantes e afetados pela carga histórica de estereótipos, mais contido será o discurso, no plano de expressão e no plano de conteúdo." (CASTRO, 2007, p. 150).

No discurso de *O amor natural* a relação enunciator/enunciatário acontece de modo que o primeiro não deseje escandalizar ao segundo. Quer apenas mostrar que o erotismo presente nos poemas é válido como proposta de completude do ser humano no mundo. No entanto, o enunciatário mais conservador, partidário de ideologias dominantes e que se submete aos estereótipos sociais, será propenso a pensar o discurso de *O amor natural* como pornografia, ou seja, de mau gosto e que fere as instituições moralizantes da sociedade.

## 6. ANÁLISE DO DISCURSO ERÓTICO NA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

### O erotismo na poesia de João Cabral

Caracterizado com uma secura permanente e versos trabalhados com a precisão de um engenheiro não se poderia esperar que um poeta como João Cabral viesse a cantar o amor erótico em sua obra. No entanto, o fez, sem que deixasse de lado seu modo peculiar de trabalho poético.

Ao tratar da mulher como tema amoroso, o poeta o faz de forma distanciada, sem cair no sentimentalismo. É no livro *Quaderna* que a mulher e o erotismo estão mais presentes:

Com *Quaderna* (1960), João Cabral de Melo Neto inaugura uma diversificada poesia erótica centrada principalmente na metaforização corporal de realidades não-corporais. Trata-se de um erotismo alusivo, difuso e, ao mesmo tempo, totalizante, uma vez que ordena o mundo nos moldes arquitetônicos e geométricos do quadrado. (ÁVILA, 199, p. 159).

O corpus escolhido para este trabalho é formado por nove poemas sendo que oito são do livro *Quaderna* e um de *Serial*. Há na obra de João Cabral outros poemas de tema erótico, no entanto, considera-se o conjunto estudado adequado para se obter uma idéia sobre como está formado tal tipo de poesia.

Nos anexos há cópia de cada um dos poemas analisados. A fonte é a Obra completa do autor editada pela Nova Aguilar em 1994.

## **6.1. Intertextualidade**

O discurso erótico de João Cabral não mostra uma intertextualidade explícita como em Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Todos os poemas analisados não trazem quaisquer pistas que deixem ver uma citação ou alusão. Sabe-se que sua poesia teve influência do surrealismo de Murilo Mendes em que a visualização e percepção plástica da realidade do mundo comandam o modo de fazer poesia, além da idéia de construção de Joaquim Cardozo e do arquiteto Le Corbusier. Ao entrar em contato com a poesia espanhola passou a defender um trabalho com base em imagens e que usa a palavra concreta. Desenvolveu de tal maneira sua poesia que foi considerado como precursor do concretismo. Portanto, é mais fácil encontrar a estilização como maneira de intertextualidade na poesia de João Cabral.

Deve-se levar em consideração a importante característica do discurso poético de João Cabral sobre seu modo de tratar o elemento erótico. Para este poeta é a natureza que é erótica o que vai na contra-mão de outros discursos que tratam da naturalidade do erotismo.

Nas poesias analisadas percebe-se o poeta engenheiro usando o número quatro na forma de estrofes de quatro versos cada para servir como alicerce dos poemas. Tal modo de construir o texto é uma estilização provinda, segundo o dito por alguns de seus críticos, da influência do traço arquitetônico de Le Corbusier: a exatidão contida no "quatro" está presente nos textos refletindo seu modo seco de tratar o erotismo nos poemas.

## **6.2. Vocabulário**

A caracterização de uma mensagem direta nos poemas de João Cabral faz com que use de palavras simples ao alcance do leitor comum. O discurso erótico não fica enfatizado pois as palavras que, comumente carregam um tom sensual, estão ausentes nos poemas analisados. É assim que o poeta trabalha com freqüentes metáforas e comparações para produzir sua poesia erótica.

Segundo Sampaio (1978, p. 19), na poesia de João Cabral ocorrem certos tipos de ligações: "Na metáfora há uma fusão do concreto com o abstrato, do humano com a natureza, com o animal, o material e o gramatical, da natureza com o gramatical e uma troca de

significantes entre os próprios elementos da natureza." Um levantamento baseado nesta última autora revela que as ligações podem ser:

Entre humano e natureza: vê-se que a mulher é onda ou fruta ("Imitação da água" e "Jogos frutais").

Entre humano e objetos materiais: mulher é casa ("A mulher e a casa") ou genitália é gaiola ("Mulher vestida de gaiola").

Entre humano e elementos gramaticais em que partes do corpo da mulher têm sintaxe bem entramada ("Escritos com o corpo").

Coisas materiais trocam de nome: roupas por gaiola ("Mulher vestida de gaiola").

Percebe-se que elementos concretos são utilizados para promover um erotismo muito velado que só se abre ao leitor mais perspicaz. Há uma erotização de tais elementos mas que, ao mesmo tempo, fazem referência a uma mulher. De acordo com Maria Ávila:

Em *Quaderna*, o concretismo é levado à sua melhor forma. O que surge aos nossos olhos, então, é uma poesia de inspiração erótica, elaborada a partir da erotização do objeto concreto, das palavras triviais e prosaicas, que adquirem pelo tratamento poético a condição sensorial, visual, tátil e olfativa do objeto "suspenso". Esse objeto suspenso, subliminar é a figura feminina. (ÁVILA, 1995, p. 163).

As metáforas são algumas vezes de difícil caracterização como em "Escritos com o corpo".  
Na estrofe

É que o corpo quando se veste  
de ela roupa, da seda ela,  
nunca sente mais definido  
como com as roupas de regra.

revela-se que "ela roupa" e "seda ela" representam seu próprio ser e personalidade e, portanto, não vestem, mas sim, despem o corpo da mulher. Revela-se uma espiritualização do corpo e, na continuação do poema, desenvolve-se uma mulher nua não só de corpo como também de alma.

Em "Imitação da água" há um cruzamento entre o humano e a natureza:

Uma onda que guardasse  
na praia cama, finita,  
a natureza sem fim  
do mar de que participa

e em sua imobilidade,  
que precária se adivinha,  
o dom de se derramar  
que as águas faz femininas

Ocorre a identificação da mulher com a "onda do mar" e das águas com a mulher. Deve-se perceber que o elemento sexo, relacionado ao doar-se da mulher, está difundido ao longo dos versos.

No poema "Jogos frutais", João Cabral utiliza-se da imagem para aproximar o vocábulo "mulher" do vocábulo "fruta" por meio do verbo *ser*. A identificação da mulher com várias frutas do Nordeste brasileiro acaba resultando em um erotismo em que as sensações tátil, visual e gustativa são as responsáveis por revelar um modo de se relacionar com o elemento feminino. Além de imagens, a base do poema também conta com comparações entre mulher e fruta em sua construção: "És tão elegante quanto / um pé de cana, / despindo a perna nua / de entre a palha."

Em "A mulher e a casa" a palavra que mais se aproxima do campo vocabular erótico é "sedução". Esta dará o mote do desejo pelo corpo da mulher. Há comparação entre a mulher e uma casa feita de modo genérico:

Tua sedução é menos  
de mulher do que de casa:  
pois vem de como é por dentro  
ou por detrás da fachada.

Segundo Maria Lúcia Sampaio:

O poeta nos mostra que a sedução que uma determinada mulher exerce, está mais próxima da atração exercida por uma casa, do que da atração própria das mulheres em geral. A mulher descrita não atrai pelo que é fisicamente, como acontece com as demais mulheres, mas pelo que é interiormente, como a casa que seduz pelo seu interior e não pela fachada. (SAMPAIO, 1978, p. 75).

Outra interpretação, deste autor, diz que a mulher seduz pelo que está oculto. A curiosidade se dá a partir da observação do que está coberto e é externo em função de se descobrir ou revelar o oculto, no caso, o corpo feminino nu, e, sendo mais específico, o sexo (genitália). É ali que reside o mais profundo elemento de atração da mulher já que é o local por excelência onde o prazer sexual se realiza no seu máximo; onde o macho deseja chegar para obter, com a cópula, o orgasmo.

Dois poemas, "Escritos com o corpo" e "Rio e/ou poço", são peculiares pois possuem em sua estrutura comparações em que não há um conectivo para caracterizá-las. No primeiro poema:

porém de perto, ao olho perto,  
sem intermediárias retinas,  
de perto, quando o olho é tato,  
ao olho imediato em cima,

se descobre que existe nela  
certa insuspeitada energia  
que aparece nos Mondrians  
se vistos na pintura viva.  
E que porém de um Mondrian  
num ponto se diferencia:  
em que nela essa vibração,  
que era de longe impercebida,  
pode abrir mão da cor acesa  
sem que um Mondrian não vibra,  
e vibrar com a textura em branco  
da pele, ou da tela, sadia.

O elemento humano, *mulher*, é comparado a um elemento material, um *Mondrian*. Não se percebe nenhum verbo que aproxime os termos comparados. O mesmo ocorre no segundo poema em que antíteses são usadas para comparar a mulher com riacho e poço:

Quando tu, na vertical,  
te ergues, de pé, em ti mesma,  
é possível descrever-te  
com a água da correnteza;

tens a alegria infantil,  
popular, passarinheira,  
de um riacho horizontal  
(e embora de pé estejas).

Mas quando na horizontal,  
em certas horas, te deixas,  
que é quando, por fora, mais  
as águas correntes lembrás,

mas quando à tua extensão,  
como se rio, te entregas,  
quando te deitas em rio  
que se deita sobre a terra,

então, se é da água corrente,

por longa, tua aparência,  
somente a água de um poço  
expressa tua natureza;

só uma água vertical  
pode, de alguma maneira,  
ser a imagem do que és  
quando horizontal e queda.

A oposição entre vertical/parada/poço e horizontal/corrente/riacho sendo comparados a uma mulher em pé ou deitada é o que faz surgir o elemento erótico referente à posição para a entrega sexual.

"História natural" é o texto que tem uma linguagem menos conotativa para mostrar, de um modo particular, o decorrer de um ato sexual.

Em "Mulher vestida de gaiola" ocorrem metáforas. No poema, a palavra gaiola é a metáfora predominante e se refere à genitália da mulher. Há também o pássaro, metáfora para o pênis. O ato sexual também está representado na luta do pássaro dentro da gaiola:

três bilhões de humanidade  
e até canaviais de usina  
sei que se debate um pássaro  
que a acha pequena ainda.

Tal gaiola para ele  
mais do que gaiola é brida;  
como cárcere lhe aperta  
sua gaiola infinita

e lhe aperta exatamente  
por essa parede mínima  
em que sua gaiola-mundo  
com a tua faz divisa.

De acordo com o vocabulário utilizado conclui-se que o erotismo tratado por João Cabral é do tipo velado. Não se utiliza de palavrões ou palavras técnicas do campo sexual. Sua habilidade em trabalhar com as palavras mostra uma maneira particular de manifestação do elemento erótico. Pouco indaga apenas mostra e acusa. Economiza nas palavras e transmite cruamente a realidade observada.

Apesar de não haver um vocabulário considerado erudito ou deste não conter palavras mais explícitas em relação às situações sexuais, o discurso de João Cabral torna-se de



difícil análise para os que não estão acostumados ao seu modo de fazer poesia. Pode-se passar por um poema sem perceber que o tema erótico esteja nele embutido.

### 6.3. Tema

Ao caracterizar João Cabral de Melo Neto em relação ao erotismo há uma constância em considerar sua poesia seca e anti-sensual. No entanto, tal posição é colocada de lado em *Quaderna* onde, pela primeira vez em toda a obra do poeta, ocorre um destaque do elemento feminino no texto. Ainda assim, o modo de apresentação erótica é peculiar e, como já exposto, um leitor menos atento pode não perceber o erotismo presente. Para Lauro Scorel:

Cabral de Melo focaliza a mulher como um *objeto* de que se mantivesse aparentemente desligado; descreve-a, aliás, de forma indireta, como no poema "Imitação da água", em que a figura feminina é comparada à onda marinha mais em benefício desta última do que daquela. Não há neste, como nos demais poemas, qualquer referência direta às partes mais eróticas do corpo feminino, nenhum deleite sensual na descrição do que é fonte tradicional de erotismo: seios, coxas, nádegas, etc. Há uma sobriedade e um pudor singulares na evocação da imagem feminina, valorizada mais abstrata do que carnalmente, a ponto de, nas suas descrições, o poeta fixar-se preferentemente na perna da mulher enquanto esta sugere linha e medida, e pode ser comparada ao "mesmo metal sadio / da cana esbelta". (SCOREL, 2001, p. 91).

Não concordamos com a valorização mais abstrata que carnal, citada por Scorel. O corpo da mulher é sim, colocado em destaque nos poemas estudados. É o jogo de palavras efetuado pelo poeta que leva a um efeito enganoso quanto a um erotismo carnal da mulher. Deve-se perceber que, comparado a outros poetas, o erotismo é bem velado. Segundo Secchin (1985, p. 133) a mulher sempre relacionada a um objeto ou elemento da natureza é apresentada sob diversos ângulos para servir a diversas intenções. De acordo com estas visões, a exceção fica com o poema "História natural" em que o tema não é especificamente a mulher mas sim os estágios do ato sexual realizado por um casal.

Em "Paisagem pelo telefone" é o fetichismo do corpo nu que leva o poeta a fazer uma relação da voz no telefone com o corpo e os espaços que se modificam ao longo do poema indo estes de uma sala até Pernambuco.

"Rio e/ou poço" trata da excitação feminina quando da entrega em ato amoroso. No jogo de comparações que se faz entre vertical/horizontal e mulher em pé/deitada aparece o

elemento água representando uma lubrificação biológica da genitália feminina quando do ato sexual e mesmo um progresso de movimentação corporal durante o ato sexual.

O corpo feminino também é o assunto em "Imitação da água". A mulher deitada é comparada às ondas do mar, principalmente no que se refere às suas curvas:

De flanco sobre o lençol,  
paisagem já tão marinha,  
a uma onda deitada,  
na praia, te parecias.

Em "A palavra seda" o poeta trata do corpo de uma mulher relacionando-o com o conteúdo de palavras (seda e ouro). Refere-se a um corpo naturalmente erótico e trabalha com a metalinguagem ao problematizar o significado da palavra seda com o corpo da mulher.

E é certo que a superfície  
de tua pessoa externa,  
de tua pele e de tudo  
isso que em ti se tateia,

nada tem da superfície  
luxuosa, falsa, acadêmica,  
de uma superfície quando  
se diz que ela é "como seda".

Neste poema, portanto, além do tema erótico, também há um tema semiótico por excelência que trata da relação significante/significado.

Em "Jogos frutais" o erotismo é visto de modo a fazer uma comparação entre mulher e frutas. Aparecem os sentidos, tato, olfato, gustação e visão como meios para elevar o corpo feminino a algo idealizado e desejado. Como observou Antonio Secchin:

E nunca é demais reiterar a técnica de *deslocamento* no tratamento do tema erótico; o poeta, desviando-se (aparentemente) do objeto feminino, efetua intensa sexualização das imagens que o conotam.

(...)

A intensificação da carga erótica do poema pode ser buscada em seu registro estético, predominantemente visual em outros textos do feminino. (SECCHIN, 1985, p. 146-147).

Os poemas "A mulher e a casa" e "Mulher vestida de gaiola" estão relacionados à imaginação do corpo da mulher, mais precisamente da genitália e do ato sexual ao qual remete. No primeiro, o tema da sedução exercida pelo corpo é explícito. O autor compara a

mulher a uma casa onde a aparência externa da mulher leva o enunciador a querer conhecer o interior, mais ainda, a ter a intimidade com o corpo feminino e, portanto, à relação sexual, momento de ápice no relacionamento entre seres humanos.

Tua sedução é menos  
de mulher do que de casa:  
pois vem de como é por dentro  
ou por detrás da fachada.

.....

uma casa não é nunca  
só para ser contemplada;  
melhor: somente por dentro  
é possível contemplá-la.

Seduz pelo que é dentro,  
ou será, quando se abra;  
pelo que pode ser dentro  
de suas paredes fechadas;

Há o convite para uma aconchegante e desejada permanência nos *espaços de dentro* da casa. Fica evidente a metáfora do ato sexual:

os quais sugerindo ao homem  
estâncias aconchegadas,  
paredes bem revestidas  
ou recessos bons de cavas,

exercem sobre esse homem  
efeito igual ao que causas:  
a vontade de corrê-la  
por dentro, de visitá-la.

Em "Mulher vestida de gaiola" o assunto também está relacionado ao ato sexual. A metáfora da gaiola para a vagina, e do pássaro para o pênis, confirma o ato sexual no debater do pássaro dentro da gaiola. Nas duas últimas estrofes, o enunciador faz perguntas a respeito do porquê do pássaro querer, constantemente, invadir a gaiola da mulher, ou seja, o porquê do motivo da constante procura pelo sexo. O poema também faz referência à genitália da mulher (gaiola que veste a mulher) como importante representante do elemento feminino no mundo já que é esta gaiola objetivo final a ser alcançado pelo pássaro e instrumento para se obter a satisfação erótica.

O poema "Escritos com o corpo", além do tema erótico, é metalingüístico já que faz a comparação do ato de escrever com o corpo da mulher. Para Antonio Secchin:

"Escritos com o corpo", poema que incluímos no subgrupo da metalinguagem implícita, traz de novo (e pela primeira vez em *Serial*) o tema da mulher. O título registra a convivência de duas linguagens: a erótica (centrada no corpo) e a da transcrição desse erotismo sob forma de "escritos". Se tal corpo se articula com uma escrita, refletir sobre o discurso é, simultaneamente, falar da corporalidade. Conforme já assinalamos, a maneira mais constante de João Cabral lidar com o feminino é através do afastamento de uma ostensividade literal do objeto em prol das imagens que ele possa gerar, comumente indiciadas no próprio título do poema (...). (SECCHIN, 1985, p. 200).

#### 6.4. Dêixis enunciativa

A objetividade evidente, ou seja, o efeito provocado por uma enunciação que se dá na terceira pessoa, em um tempo que não é o *agora* e no espaço do *algures*, está presente nos poemas "História natural" e "Escritos com o corpo". No primeiro, o enunciador descreve o ato sexual que ocorre por acaso entre dois seres vivos "O amor de passagem / o amor acidental". Um presente gnômico marca todo o texto levando a objetividade do poema a um alto grau. O espaço é um lugar qualquer propício a um encontro ao acaso.

"Escritos com o corpo" é uma descrição da mulher onde, na primeira parte do poema, a compara com elementos gramaticais. Na segunda parte a compara a um quadro do pintor Mondrian; na terceira é o corpo nu que é descrito e na última é a memória incorporada. Assim como no poema anterior, o presente gnômico provoca um efeito de verdade, de estado imutável inerente a respeito do corpo da mulher.

Nos outros poemas a relação eu / tu está caracterizando a subjetividade dos poemas. No entanto, ocorre um enfraquecimento desta subjetividade pois os enunciados são descrições da mulher em que seu elemento erótico por excelência, o corpo, está sendo comparado a elementos materiais e naturais.

Nas propostas feitas pelo enunciador para o enunciatário há uma exposição de opinião sobre aspectos do enunciatário. O caráter subjetivo é maculado por uma objetividade inerente ao tipo de texto que é escrito por João Cabral. Apesar de expressar uma opinião, o fato de ser utilizada uma linguagem exata faz com que haja uma objetividade dentro do poema. Este efeito é obtido devido à pouca ou mesmo nenhuma emoção inerente aos textos:

Nos poemas de temática feminina, Cabral de Melo focaliza a mulher, "indecisa entre ser tempo ou espaço", com a objetividade de uma câmara cinematográfica que fixa, sem qualquer participação emocional, a figura ou a cena filmada. É evidente que, por mais de uma razão, esta almejada objetividade, no plano da poesia, não é, nem pode ser jamais alcançada; mas não resta dúvida que, no exame da obra do poeta pernambucano, é fácil verificar que ele chega ao máximo a que pode chegar um homem, em termos de objetividade, ao confrontar a figura da mulher. (ESCOREL, 2001, p. 91).

Na análise dos tempos verbais destes poemas, cuja enunciação é enunciativa, não são percebidas variações do presente em "A mulher e a casa", "A palavra seda", "Rio e/ou poço", "Mulher vestida de gaiola" e "Jogos frutais". Em "Paisagem pelo telefone" a debragem actancial revelada pelo pronome "me" caracteriza a instância enunciativa; o uso do imperfeito iterativo, "falavas", no lugar do presente instala a enunciação cuja temporalidade é enunciativa. O verbo no futuro do pretérito, "eu diria" remete à enunciação que está falando de si mesma. O espaço é um *aqui* de onde o enunciador atende ao telefone. Este recorda um fato que acontecia sempre que atendia ao chamado da mulher narratária:

Sempre que no telefone  
me falavas, eu diria  
que falavas de uma sala  
toda de luz invadida,

Segundo Fiorin (2005b, p. 158) o imperfeito é o tempo que melhor atende aos propósitos de uma descrição. No poema, o advérbio *sempre* reforça a idéia de algo acontecido durante muito tempo naquele pretérito. Configura-se o aspecto durativo em que uma sensação se perpetuou para o narrador. Semelhante fenômeno se dá em "Imitação da água":

De flanco sobre o lençol,  
paisagem já tão marinha,  
a uma onda deitada,  
na praia, te parecias.

Há uma percepção temporal e espacial de um agora e um aqui, respectivamente, em que ocorrem as descrições das impressões que as mulheres dão ao narrador. O narrador faz as descrições a partir de fatos ocorridos continuamente em um tempo pretérito ao do momento da narração. O espaço referenciado como o do momento da narração não é definido: é o espaço da memória. Um algures imaginário é desenvolvido no pretérito sendo o local de onde a mulher telefona e um leito qualquer onde está deitada. A partir destes, o enunciador de cada texto desenvolve mais uma vez, um outro espaço imaginário (praia de Pernambuco ou onda na

praia) a exercerem o papel figurativo do corpo feminino, servindo ainda como ancoragem para revelar o erotismo do poema.

### **6.5. Estatuto enunciador / destinatário**

A negação de um estado emocional que leve à inspiração poética, fato algo comum na poesia modernista, tem como objetivo fornecer um despertar do leitor-destinatário para a utilização de razão e inteligência na leitura e interpretação de sua poesia. (OLIVEIRA in MELO NETO, 1995). O modo de construção dos textos lembra o trabalho de um engenheiro ou arquiteto. O poeta exige o trabalho árduo com as palavras, sempre deixando de lado a inspiração, para que se realize um fazer poético. Deste modo, sua poesia acabou sendo considerada dentre os acadêmicos como das mais importantes pois, como é característico do Modernismo, nega a lírica em favor de um trabalho com as palavras que seja exato e direcionado.

O erotismo presente em sua obra sempre se relaciona com o motivo feminino de modo seco e indireto. O sexo tratado é o convencional em que há o desejo e a união sexual entre homem e mulher. A relação entre objetos materiais ou naturais com o corpo feminino provoca um efeito de distanciamento ou estranhamento do erotismo. De fato, alguns autores consideram que o poeta trata o tema erótico de modo distanciado. Segundo Lauro Escorel, João Cabral é fiel a uma poética seca e anti-sensual, recusando-se, desta maneira, a uma entrega ao elemento erótico relacionado à carne:

O que Cabral de Melo realmente consegue evitar, fiel à sua atitude ascética, é a complacência sensual na descrição da mulher; o que ele procura conter é a livre expansão da força erótica da natureza masculina, que conduz tantos outros poetas ao sensualismo, quando não a um franco erotismo exibicionista. Não que o poeta pernambucano seja insensível à atuação de Eros: a tensão de seus poemas, inspirados na mulher, acusam, [sic] ao contrário, uma forte sensualidade contida e transmutada em beleza poética. O que ocorre é que Cabral de Melo focaliza a mulher mais em termos de espaço do que de tempo. (ESCOREL, 2001, p. 90-91).

A sensualidade contida se dá pelo modo como ocorre a enunciação. O constante uso de figuras de linguagem, a economia de palavras, as repetições levam o leitor a uma percepção deficitária do elemento erótico. As descrições espaciais dos objetos ou da natureza estão sempre remetendo ao corpo e ao sexo, no entanto, a descrição é feita de tal maneira que a

atenção sobre o objeto ou elemento natural seja mais direta. Desvia-se, desta maneira, a atenção do erotismo.

O enunciador dos poemas revela-se como um admirador do corpo feminino de tal maneira a compará-lo a elementos, materiais ou naturais, importantes em um mundo seu em particular (veja-se a descrição das praias ou das frutas de Pernambuco, lugar natal de João Cabral). Assim, a erotização nos poemas se realiza indiretamente, porém, de maneira particular e de onde o destinatário pode perceber uma nova maneira de se relacionar com o corpo feminino e o sexo. Para Cabral a natureza é erótica.

O enunciador não revela preferências sobre variantes sexuais, apenas descreve o sexo em seu modo mais puro e original. O corpo feminino é descrito dando ênfase à sedução que exerce sobre o elemento masculino. A abundância descritiva revela um enunciador fetichista que eleva o corpo da mulher a um nível que não deve ser descrito por si mesmo mas apenas se utilizando de comparações, metáforas e outras figuras retóricas abundantes na poesia de João Cabral de Melo Neto.

O leitor não deve se considerar afastado do erotismo da poesia de João Cabral mas sim, deve observá-la como diferente maneira de se relacionar com o sexo e o corpo feminino. O erotismo a ser apreendido pelo destinatário é aquele originado pelo fetichismo exercido sobre o corpo feminino. Corpo da mulher, sua pele, genitália e ato sexual, todos são elementos que levarão ao prazer sexual. Este estará sempre implícito na admiração descritiva do elemento feminino.

## **6.6. Modo de enunciação**

A enunciação de João Cabral, como já especificado, é feita ao modo de seguir uma arquitetura rígida onde o sentimentalismo lírico tem pouco espaço. O uso de figuras de linguagem oculta o erotismo das poesias. Tal erotismo é dito escondido ou velado porque não é direto, não traz referências explícitas e/ou frequentes sobre o prazer sexual. Um universo erótico restrito ao corpo da mulher é exposto de maneira a não ser percebido por leitores pouco atentos a uma poesia extremamente figurativa. O sexo é tratado descritivamente como em "História natural", poema em que, em seu modo particular de construir o texto o autor narra como o ato sexual ocorre.

Os poemas mostram que há um desejo pela mulher e mesmo o ato sexual, mas não são trabalhados de modo que o texto induza a uma excitação da libido do leitor. É por meio de elementos da natureza e de maneira direta e seca que a descrição do corpo feminino acontece. O enunciado é realizado de modo que, sob um exame minucioso, perceba-se um enaltecimento da pele, das curvas, da genitália e mesmo de uma percepção sensorial somente fornecida pelo corpo da mulher (ver "Jogos frutais").

Tais características fazem com que uma sociedade sexualmente preconceituosa aceite tal poesia como de bom gosto para tratar do assunto erotismo. Ao mesmo tempo se afasta dela por considerá-la pouco romântica já que a atração erótica exercida pelo elemento feminino sobre o masculino em nenhum caso faz referência a uma atração amorosa sentimental.

Nota-se que o fetichismo sobre o corpo da mulher é o principal tipo de variante sexual utilizado. A pele e o contato com esta são enaltecidos de maneira que o objeto roupa acaba, mesmo que indiretamente, sendo referência ao erotismo do toque ou das possibilidades de satisfação sexual projetadas naquele corpo escondido pela roupa ou pelo que a encobre. Extrapola-se essa relação de tal maneira que a pele passa a ser roupa ("Escritos com o corpo") e o íntimo, o interior físico, a genitália feminina é o encoberto, o que está escondido pela pele/roupa. Esta maneira de observar o erotismo feminino comparando-o com objetos revela um enunciador que trabalha com um jogo de aproximação e afastamento da mulher para obter como resultado o ápice sexual, ou seja, o enunciador necessita da comparação, de todo um preparo para poder tomar posse plena do corpo feminino. É um narrador perverso cujo prazer erótico é muito sutilmente revelado na maneira como o texto é construído, ou seja, o modo seco, direto e objetivo da expressão do texto esconde um narrador com um erotismo peculiar: a libido do enunciador se excita por meio da descrição do corpo; as comparações e as metáforas são potencializadores da excitação e do elemento erótico. Citando Roland Barthes:

O lugar mais erótico de um 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, 1993, p. 16).

O corpo feminino aparece-desaparece nas ondas, nas praias, nos rios e/ou poços, em uma casa, na palavra seda, em sabores e cheiros de frutas.



Fazendo da imagem o núcleo do poema, revela-se o modo de se expor diante do mundo quanto ao sexo. Para o enunciador o sexo é algo que fica restrito à descrição por meio de imagens. Não se percebe uma valorização do sexo em si. Tem-se uma ênfase na atração sexual exercida pelo corpo feminino devendo este ser comparado a um objeto do mundo. Em "Jogos frutais", talvez o mais erótico dos poemas analisados, é que se percebe com maior ênfase essa sedução exercida pela mulher. O sexo é tratado indiretamente e o corpo feminino, objeto a ser conquistado pelo enunciador, é descrito figurativamente de modo a fazer com que o leitor tome uma nova relação do prazer sexual com o mundo. Tal relação é trabalhada com comparações e metáforas compostas por elementos naturais e objetos do cotidiano. Leva-se então, o leitor, a uma erotização desses elementos.

Como citado anteriormente, Cabral parece utilizar-se de uma câmera que paralisa um instante do tempo para que se faça a descrição do elemento feminino. Assim, a lentidão do instante percebido está adequada à descrição pormenorizada dos poemas. À exceção de "História natural" a desaceleração está inerente nos poemas o que permite ao enunciador uma melhor descrição do corpo feminino.

A semiótica tensiva revela uma tonicidade na valorização existencial do sexo no discurso poético de João Cabral o que lhe caracteriza como um entusiasta a respeito do mesmo embora tal fato não seja plenamente claro na leitura de seus poemas. Corporificado como admirador do corpo feminino, como pessoa firme em suas opiniões, impositivo, mas tranqüilo, o enunciador dos poemas fala com um tom de voz direto, seco, nem alto nem baixo, reflexivo e experiente o suficiente para relacionar o elemento feminino com coisas do mundo.

Não há citações a variações sexuais. O sexo existe mas não é citado diretamente. A referência principal é a sedução que o corpo exerce sobre outro antes do próprio ato sexual. Percebe-se, assim, um estilo em que a enunciação, nem sempre corretamente compreendida, é bem recebida pelo enunciatário. O estilo seco, direto, com uma subjetividade muito próxima à objetividade fornece elementos que, em um primeiro momento, têm uma aceitação social positiva.

## **6.7. Modo de coesão**

A coesão do discurso poético de João Cabral está centrada no próprio modo de realização construtiva dos poemas. Assim, aqueles elementos referidos por Maingueneau como encadeadores do discurso como rima e sonoridade são os que mais se destacam nos textos analisados. Desta maneira, há uma poesia em que o ritmo e a métrica estão elaborados com o objetivo de se obter uma produção de sentido (SECCHIN, 1985, p. 134).

Como observado por vários analistas, as poesias de *Quaderna* são elaboradas em torno da forma do quadrado. Há, com exceção de "Jogos frutais", estrofes formadas por quadras. Versos em redondilha maior (heptassílabos) ocorrem em seis dos nove poemas. Nota-se a rima feita por uma vogal que se dá nos segundo e quarto versos de cada estrofe. Tal rima se distribui da seguinte maneira para cada poema:

"A mulher e a casa" tem a rima em /a/.

uma casa não é nunca  
só para ser contemplada;  
melhor: somente por dentro  
é possível contemplá-la.

Seduz pelo que é dentro,  
ou será, quando se abra;  
pelo que pode ser dentro  
de suas paredes fechadas;

"A palavra seda" e "Rio e/ou poço" têm a rima em /e/. No primeiro:

E como as coisas, palavras  
impossíveis de poema:  
exemplo, a palavra ouro,  
e até este poema, seda.

É certo que tua pessoa  
não faz dormir, mas desperta;  
nem é sedante, palavra  
derivada da de seda.

No segundo:

Só uma água vertical,  
água parada em si mesma,  
água vertical de poço,  
água em toda profundidade,  
  
água em si mesma, parada,

e que ao parar mais se adensa,  
água densa de água, como  
de alma tua alma está densa.

"Paisagem pelo telefone", "Imitação da água" e "Mulher vestida de gaiola" têm a rima em /i/. No primeiro:

sempre povoado de velas,  
brancas, ao sol estendidas,  
de jangadas, que são velas  
mais brancas porque salinas,

No segundo:

Uma onda que guardasse  
na praia cama, finita,  
a natureza sem fim  
do mar de que participa,

No último:

Parece que vives sempre  
de uma gaiola envolvida,  
isenta, numa gaiola,  
de uma gaiola vestida,

"História natural" é hexassílabo e tem ao final dos segundo e quarto versos de cada uma das dezesseis estrofes a rima em -al. Veja-se:

O amor de passagem  
o amor acidental,  
se dá entre dois corpos  
no plano do animal,

quando são mais sensíveis  
à atração pelo sal,  
têm o dom de mover-se  
e saltar o curral.

"Escritos com o corpo" é octossílabo e têm a rima em /a/.

E que porém de um Mondrian

num ponto se diferencia:  
em que nela essa vibração,  
que era de longe impercebida,

.....  
Sente ainda mais que despido:  
pois a pele dele, secreta,  
logo se esgarça, e eis que ele assume  
a pele dela, que ela empresta.

Em "Jogos frutais" o enunciado é formado por conjuntos compostos por uma quadra e um terceto com variadas rimas feitas, na maioria das vezes, por no mínimo, três vogais tônicas em cada estrofe.

És um fruto medido,  
bem desenhado;  
diverso em tudo da jaca,  
do jenipapo.

Não és aquosa  
nem fruta que se derrama  
vaga sem forma.

A economia de palavras é utilizada para fazer fluir um ritmo particular da poesia cabralina. Tal ritmo acaba, de certo modo, por revelar o aspecto direto e seco do erotismo presente no enunciado. Um dos recursos mais utilizados é o zeugma. Em "Jogos frutais" ocorre um exemplo, destacado com grifo nosso, no qual "foi omitido o sujeito e o verbo, a fim de realçar duas características marcantes da mulher descrita, que serão repetidas no início da estrofe seguinte." (SAMPAIO, 1978, p. 111):

Aumentas a sede como  
fruta madura  
que começa a corromper-se  
no seu açúcar.

*Ácida e verde:*  
contudo a quem te conhece  
só dás mais sede.

Além do zeugma, a repetição de sintagmas é constante nas poesias analisadas. A repetição faz-se, geralmente, com o termo que está servindo de suporte para que o erotismo do corpo se manifeste. O vocábulo "corpo" é o mais presente pois é aquele que serve de referência aos outros repetidos. O vocábulo "dentro" é iterativo no poema "A mulher e a casa"

pois representa a meta final da admiração erótica do poeta: o sexo carnal, a genitália feminina e não uma aparência externa ou um amor concebido por outros valores que não aqueles relacionados ao corpo.

Seduz pelo que é dentro,  
ou será, quando se abra;  
pelo que pode ser dentro  
de suas paredes fechadas;

pelo que dentro fizeram  
com seus vazios, com o nada;  
pelos espaços de dentro,  
não pelo que dentro guarda;

pelos espaços de dentro:  
seus recintos, suas áreas,  
organizando-se dentro  
em corredores e salas,

Exemplos, entre outros, de vocábulos constantemente repetidos são "seda", "água", "onda", "gaiola", "fruta", "Mondrian", "roupa" e "memória".

Em "Rio e/ou poço" além da repetição também ocorre anáfora:

Só uma água vertical,  
água parada em si mesma,  
água vertical de poço,  
água em toda profundidade,

A ênfase da idéia erótica, nas comparações da mulher com algo do mundo, também é feita por meio de hipérbatos. Em "Jogos frutais" estão presentes predicativos e adjuntos adnominais no início de alguns versos para enfatizar a idéia de que a fruta é o elemento ideal para a descrição das sensações permitidas pelo corpo feminino:

De fruta é tua textura  
e assim concreta;  
textura densa que a luz  
não atravessa.

.....  
De fruta pernambucana  
tens o animal,  
frutas quase animais  
e carne carnal.

.....  
De fruta é a atração  
que tens, a mesma;

que tens de fruta, atração  
reta e indefesa.

Em "Escritos com o corpo" é o adjunto adverbial de lugar, no início das estrofes, em um jogo de distanciamento e aproximação que faz surgir a curiosidade, elemento revelador da força erótica do corpo da mulher:

De longe como Mondrians  
em reproduções de revista  
ela só mostra a indiferente  
perfeição da geometria.

Porém de perto, o original  
do que era antes correção fria,  
sem que a câmara da distância  
e suas lentes interfiram,

porém de perto, ao olho perto,  
sem intermediárias retinas,  
de perto, quando o olho é tato,  
ao olho imediato em cima,

se descobre que existe nela  
certa insuspeitada energia  
que aparece nos Mondrians  
se vistos na pintura viva.

## 6.8. A semântica global

Colocando-se a valorização para o tipo de erotismo depreendido nos poemas tem-se a euforização do sexo em si mesmo (existencial), visto que o enunciador faz a descrição do elemento feminino de modo a admirar-lhe o corpo e a sedução que este provoca. Percebe-se um fetichismo do corpo como o modo de percepção do sexo inerente na poesia de João Cabral. Considera-se disfórico, portanto, o utilitarismo do sexo.

O fetiche do enunciador dos poemas dá especial importância ao corpo da mulher ou sobre como o sexo se desenvolve neste corpo. As predominantes descrições têm como finalidade atingir o âmago do corpo, ou seja, o ato sexual é que é o objetivo final pois só deste modo virá a satisfação da conjunção com o elemento feminino.

O modo indireto da enunciação, em que subjetividade e objetividade se misturam, tendo como elemento gerador um objeto do mundo torna o erotismo poético singular dentro

da literatura que trata do assunto. Por vezes, ao se esconder por trás de objetos e elementos da natureza, o erotismo da poesia caracteriza-se como velado, como maneira enrustida de percepção do sexo mas que, em realidade, exprime a força erótica sensual da mulher e do sexo revelando sua potencialidade na representação comparativa de objetos.

Os valores ditos como *do Bem*, aqueles do *eu*, estão notados em relação a valores do *outro* (DISCINI, 2005b, p. 267). Com isso, a poesia erótica de João Cabral revela-se como de bom tom para uma sociedade mais conservadora. Tal tom é expresso pelo modo velado como está ocorrendo o sexo nos poemas. Não há expressão direta sobre as relações sexuais assim como não há vocabulário erótico explícito para partes íntimas do corpo. O *oculto* expressivo das poesias é mais bem aceito socialmente do que um erotismo *revelado* que possa vir a ser julgado como de mau gosto, chegando mesmo a ser dito pornográfico. Tal ocultamento erótico se dá no plano de expressão de modo que a leitura para os não iniciados na poesia cabralina fica, em geral, na admiração da construção poética em detrimento do conteúdo erótico, freqüentemente não apreendido.

Assim como percebido nos outros poetas já analisados, o enunciador dos poemas de João Cabral enaltece o prazer advindo do gozo sexual, da admiração do elemento feminino. O escritor faz uma poesia que esconde o erotismo ao mesmo tempo em que o revela. Expõe seu modo particular de ver a mulher: não como objeto sexual mas como elemento erótico tão vital que somente a natureza é capaz de fornecer elementos para que se realize a comparação desejada pelo enunciador para mostrar a importância do sexo no cotidiano.

Esta maneira de expor o erotismo advém da escolha sobre como fazer a poesia: Cabral faz um verso cuja leitura obriga o leitor a usar da inteligência e da razão, no lugar de um sentimentalismo, para seu entendimento.

A expressão da poesia de João Cabral é trabalhada objetivamente, é fruto de um suor. Reflexo disso é o modo como faz as rimas em seus poemas. A disposição poética, estrofes de quatro versos, (exceção em "Jogos frutais"), rimas em vogais, pouco têm de relação com o conteúdo. Mesmo assim um conteúdo erótico fica evidente quando da interpretação.

"História natural" é a descrição do ato sexual, da junção carnal feita ao acaso. É o acaso que pode vir a ser motivo de escândalo já que remete ao sexo livre, aquele que deixa de lado preceitos sociais para colocar em evidência o prazer obtido. Não se dá importância a quem é o parceiro tanto que, ao final, sabe-se que não haverá mais o encontro com este. O título do poema referencia o sexo em suas origens naturais sem a interferência de qualquer julgamento moral, ou seja, um sexo que se dá entre animais mas que recorda o ser humano no

seu estado original: fazendo sexo como um animal: "O amor de passagem / o amor acidental, / se dá entre dois corpos / no plano animal,". A referência a este sexo natural está na figuras: plano do animal, curral, planta, formação mineral, entre outras. Evidencia-se a categoria semântica *natureza vs. cultura* em que a natureza está euforizada e a cultura disforizada.

O tom depreendido é seco e sério com uma voz convincente e direta. O enunciador terá um corpo de alguém maduro mas não conformado com as descrições sentimentalistas sobre o amor sexual. É um ethos inconformado com a disposição das coisas no mundo. Seu modo de expressão quer mostrar como as coisas ocorrem no cotidiano mas de uma maneira particular, que obriga o enunciatário a ter uma maior atenção na expressão para poder entender o conteúdo.

"Paisagem pelo telefone", "Imitação da água", "A palavra seda" e "Escritos com o corpo" fazem apologia do corpo da mulher. O deleite provocado por um telefonema faz um enunciador em um tom deslumbrado recordar-se da paisagem ideal de praias do nordeste onde água, luz e ondas se combinam para formar o cenário perfeito para se viver. O corpo da mulher recorda tais elementos e, num tom sempre sério, o enunciador se curva à paisagem que está contida no corpo da mulher. É lá, naquele local, o corpo feminino, que está o cenário paradisíaco em que deseja viver e que o leva às descrições poéticas.

Uma maximização do erotismo existente na pele feminina se dá quando se considera que a expressão "como seda" não é capaz de revelar o poder sedutor do corpo representado pela pele. O poema fala da sedução que, ao mesmo tempo em que é forte, selvagem e indomável como um animal, também é sensível, delicada e nobre como a seda:

há algo de muscular,  
de animal, carnal, pantera,  
de felino, da substância  
felina, ou sua maneira,

de animal, de animalmente,  
de cru, de cruel, de crueza,  
que sob a palavra gasta  
persiste na coisa seda.

Em "Escritos com o corpo", o texto, em sua integralidade, é o primeiro objeto usado para revelar como o corpo feminino deve ser visto, nunca em partes isoladas mas no seu conjunto. Para que se obtenha a satisfação sexual é necessária essa apreensão da totalidade:



Apenas um corpo completo  
e sem dividir-se em análise  
será capaz do corpo a corpo  
necessário a quem, sem desfalque,

queira prender todos os temas  
que pode haver no corpo frase:  
que ela, ainda sem se decompor,  
revela então, em intensidade.

O próximo objeto é um quadro de Mondrian cuja admiração de perto revela certa energia. Porém, Mondrian necessita de cor; à mulher basta o branco de sua pele para emanar sua energia erótica. Nas outras duas partes do poema reitera a força da pele e do corpo comparados com roupa e com uma memória tátil para enaltecer a feminilidade e sua sexualidade impregnadas no corpo.

De longe como Mondrians  
em reproduções de revista  
ela só mostra a indiferente  
perfeição da geometria.

.....  
É que o corpo quando se veste  
de ela roupa, da seda ela,  
nunca sente mais definido  
como com as roupas de regra.

.....  
Está, hoje que não está,  
numa memória mais de fora.  
De fora: como se estivesse  
num tipo externo de memória.

Em "Rio e/ou poço" há o uso constante de antíteses para descrever a mulher nos momentos em que está de pé e deitada. São utilizadas para fazer a comparação entre mulher e água que se realiza com o narrador opondo posições espaciais (em pé / deitada e vertical / horizontal) e dinâmica (estagnada / corrente). A mulher, estando em pé (na vertical), é comparada com a água do riacho (corrente e horizontal) pois é dinâmica, se movimenta e espalha sua sedução por onde se desloca: "tens a alegria infantil, / popular, passarinheira,". Se deitada, em posição horizontal, está em posição para o ato sexual: "em certas horas, te deixas," lembra o rio no seu posicionamento horizontal, mas em plena atividade sexual: "que é quando, por fora, mais / as águas correntes lembras,". Na posição horizontal, se entrega ao parceiro, está queda e daí vem a comparação com a água de um poço, é igual á água do poço

quanto à dinamicidade pois está parada, não se desloca, mas se opõe a ela quanto ao posicionamento espacial já que o poço é vertical. A movimentação do corpo durante o ato sexual está representada pela movimentação das águas, como está deitada é um movimento que não se desloca no espaço, é o movimento do próprio corpo no lugar em que está deitado. Também lembram os líquidos corporais advindos da excitação feminina, são os fluidos dos órgãos genitais e a ejaculação do parceiro. Culmina-se com o auge do ato representado pelo adensamento da alma:

Só uma água vertical,  
água parada em si mesma,  
água vertical de poço,  
água em toda profundidade,

água em si mesma, parada,  
e que ao parar mais se adensa,  
água densa de água, como  
de alma tua alma está densa.

"A mulher e a casa" e "Mulher vestida de gaiola" fazem a metáfora do corpo feminino, mais especificamente da genitália e do prazer advindo ao se explorar essa intimidade. Casa é metáfora para o corpo da mulher e seu interior é o que mais seduz. Sedução é maneira de se obter algo. A primeira sedução se dá pelo que a casa/corpo é por fora mas a conquista definitiva se dá quando o enunciador conhece o que há por dentro da casa/corpo.

A gaiola, metáfora para a genitália feminina, é conquistada pelo pássaro (pênis) que, apesar de se debater dentro dessa gaiola como um prisioneiro, quando solto deseja voltar a ela como um invasor.

A voz do enunciador é sempre seca, por vezes fala de modo animado, deslumbrado pela conquista sexual mas sempre em um tom direto que poderia tipificar o texto como objetivo. Mesmo em "Jogos frutais", poema mais explicitamente erótico, há o jogo de comparações em que o enunciador não se deixa pegar pelo sentimentalismo. O deslumbramento pode ser fruto de uma perversão sexual em que se faz necessária uma comparação com objetos do mundo. Assim, a admiração por Pernambuco, suas praias, suas frutas é que são erotizados pelo enunciador. Compara a mulher a objetos que fazem parte de um espaço ideal para si.

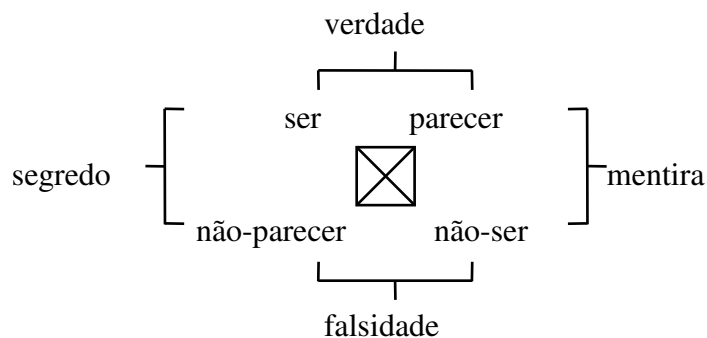
Nota-se um ethos comum a todos os poemas. Um ethos que vê a mulher de modo seco, objetivo, sendo esta percebida como portadora do elemento fundamental para o prazer sexual, o corpo. O olhar é do macho sobre o corpo feminino sendo que este olhar adquire uma sutileza nas comparações realizadas. Assim, minimiza-se uma objetividade, que poderia ser considerada como machista. O enunciador enaltece o feminino por meio do corpo, pelo que este representa na conjunção carnal que resulta no prazer erótico. Como já exposto, o enaltecer do corpo feminino pode ocorrer devido a uma relação de perversão que o leva às comparações e metáforas utilizadas.

O discurso dos poemas analisados traz assuntos que giram em torno do sexo sem explicitá-lo mas enfatizando o patamar da sedução exercida pelo corpo feminino. As principais características são:

- O sexo é visto como algo normal e a ser cultivado entre homem e mulher;
- Há uma admiração (fetichismo) que se dá sobre o corpo feminino; é este que seduz, que atrai para a realização do ato sexual;
- Para o enunciador a natureza é erótica. A comparação do corpo feminino com objetos e elementos da natureza é maneira particular de se mostrar como ocorre a sedução da mulher. É uma sutil perversão erótica do enunciador.

A polêmica se dá com o discurso moralizante onde a sedução deve ser evitada e omitida. Como já visto, tais instâncias conservadoras pretendem ocultar o lado prazeroso do sexo.

Apesar de parecer contido, o discurso erótico presente na poesia de João Cabral, tem toda uma força particular que, para o leitor afetado por estereótipos sociais e instâncias moralizantes conservadoras, poderá passar despercebida. O quadrado semiótico para as categorias veridictórias auxilia no entendimento dos poemas:



Assim, os poemas analisados não parecem ser eróticos mas o são: é um segredo que está embutido nas comparações e metáforas abundantes na poesia. Para o leitor mais

perspicaz, aquele não coagido pelas instâncias sociais repressoras, o segredo se revela transformando-se em verdade: os poemas parecem ser eróticos e o são pois se utilizam de elementos naturais para falar da mulher e de seu corpo como algo cujo objetivo é realizar a satisfação sexual.

## CONCLUSÃO

A análise do discurso nas poesias eróticas dos três poetas modernistas revela que o tratamento dado ao erotismo se faz de maneira a classificar euforicamente o viés existencialista do sexo em detrimento do sexo com a caracterização utilitária. Os três poetas vêem o erotismo como elemento essencial para alcançar a completude existencial do ser humano. Trabalham o sexo heterossexual em que se percebe um enunciador masculino enaltecendo o corpo feminino ou o prazer obtido com uma parceira sexual. Há, portanto, uma posição clássica de relacionamento entre seres humanos em que o elemento masculino descreve o sexo oposto como o preferido para obter a satisfação erótica. Cada poeta trabalha distintamente este modo de ver erotismo.

A semântica global mostra que Manuel Bandeira é o autor que trabalha os poemas de modo a ser mais bem aceito pela ala social mais repressora a respeito de liberdades sexuais. Sua poesia erótica não mostra um vocabulário mais direto a respeito de sexo ou de partes íntimas do corpo. Palavras como "corpo", "nua", "seios" são mais bem aceitas em poemas que tratam de uma relação amorosa mais íntima. Assim, não há ofensa a um enunciatário mais conservador. Para o leitor comum, sua poesia erótica poderia ser divulgada normalmente como poesia romântica. No entanto, a análise revela um enunciador que tem algumas preferências sexuais variantes e que as disfarça bem sob as palavras. Assim, voyeurismo, pedofilia e necrofilia, por exemplo, modos de atração erótica mal recebidas pela sociedade, ficam disfarçados em um texto elaborado de modo a realçar o distanciamento entre os amantes. Para o enunciador dos poemas de Manuel Bandeira o sexo carnal é o meio para a plena conjunção entre os amantes, porém esta é dificultada por um distanciamento típico em seus poemas. A satisfação erótica dá-se, por vezes, com a simples observação e admiração do corpo da amada. Em outras ocasiões é apenas o desejo ou curiosidade pelo corpo feminino que desencadeia o erotismo da ocasião. Quando a relação sexual se realiza confirma-se que este é o meio para chegar à plenitude erótica.

Carlos Drummond de Andrade é o mais explícito e seus poemas podem ser até mesmo censurados em um ambiente socialmente mais conservador. O modo direto e franco do enunciado, tipicamente expresso por meio de um vocabulário técnico para a genitália e pela revelação do prazer obtido por meio de variantes sexuais "não ortodoxas", revela um enunciador que não teme uma opressão originada de coerções sociais conservadoras. A

audácia dos poemas mostra um enunciador que admira o corpo feminino e o sexo de variadas formas. É um enunciador livre, explícito, porém, elegante e que põe a mulher em lugar destacado já que é com esta que chega ao êxtase do sexo e da existência.

Nos poemas de João Cabral de Melo Neto há um enunciador fetichista que faz peculiares descrições do corpo da mulher para mostrar que a satisfação erótica só se realiza quando da conjunção carnal com este corpo. A maneira de construir o poema caracteriza o poema como velado, já que as descrições do corpo feminino se dão com a comparação com elementos da natureza. O enunciador faz com que a natureza seja erótica e a transporta para o corpo da mulher. É uma poesia que não tem um vocabulário diretamente relacionado a sexo ou erotismo sendo que é uma poesia mais bem aceita socialmente pois o elemento erótico está oculto ao leitor menos atento. Assim, o enunciado das poesias de João Cabral tendem a ocultar a enunciação de um erotismo que admira o corpo feminino e o sexo por si mesmo.

Há, portanto, três modos de ver o erotismo no corpo feminino: o de Carlos Drummond de Andrade, mais direto e explícito em que abundam as descrições diretas de partes íntimas do corpo e da relação sexual. É um modo mais explícito e, portanto, não tão bem aceito por uma ideologia que preserva os valores morais conservadores; o de João Cabral de Melo Neto, oposto ao de Drummond já que oculta o erotismo expresso por meio de um vocabulário erótico e anatômico do corpo feminino. João Cabral usa comparações e metáforas para expressar o prazer erótico que advém do corpo feminino e cujo objetivo é obter satisfação sexual; o de Manuel Bandeira, que se situa em um meio termo pois seus poemas tratam de um erotismo advindo da admiração ou lembrança do corpo da mulher amada. Como raramente tem-se a conjunção carnal é uma poesia bem aceita já que traz um romantismo ainda hoje celebrado. Todavia, a análise mostra também o ocultamento de variantes eróticas como a pedofilia e a necrofilia que fariam com que tais poemas se tornassem mal vistos socialmente.

Utilizando-se da semântica global para analisar o discurso erótico descobre-se que, no cerne de uma sociedade cuja ideologia predominante é conservadora em relação a sexo, ocorre que três importantes representantes da intelectualidade literária brasileira trabalharam seus poemas eróticos de modo a expressar pontos de vistas comuns que relacionam o valor existencial do sexo como algo positivo para o ser humano. De modo explícito, velado ou equilibrado tais autores estão, indo contra uma ideologia repressora que percebe o sexo apenas com fins reprodutivos.

## BIBLIOGRAFIA

- ACHCAR, Francisco. (2000). *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, Publifolha.
- ANDRADE, Carlos D. (2000). *O amor natural*. Rio de Janeiro, Record.
- \_\_\_\_\_. (2003). *Poesia Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- ARRIGUCI JÚNIOR, Davi (2003). *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ÁVILA, Maria R. L. (1995). Uma arquitetura do cosmos Quaderna – quadrado – quadra; quatro. In: *João Cabral em perspectiva*. (Coleção ensaios CPG-Letras; 4) Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. (1972). *Poetas do modernismo; antologia crítica. Volume II*. Brasília: Instituto Nacional do Livro.
- BAKHTIN, Mikhail. (1986). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- BANDEIRA, Manuel. (1993). *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BARBOSA, Maria Aparecida. (1981). *Língua e discurso: contribuição aos estudos semântico-sintáticos*. São Paulo, Global.
- BARBOSA, Rita de Cassia. (1987). *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade*. Série Princípios. São Paulo, Ática.
- BARROS, Diana L. P. (2002). *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo, Humanitas/FFLCH/USP.
- \_\_\_\_\_. (1990). *Teoria semiótica do texto*. São Paulo, Ática.
- BARTHES, Roland. (1993). *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva.
- BENVENISTE, Émile. (1976). *Problemas de lingüística geral*. São Paulo: Nacional, EDUSP.
- BÍBLIA. Português. (1982). *Bíblia sagrada*. Trad. da Vulgata pelo Pe. Matos Soares. São Paulo, Paulinas.
- BRAIT, Beth. (org.) (2005). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas, Editora da UNICAMP.
- \_\_\_\_\_. (org.) (2006). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo, Contexto.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo, Contexto.
- BRANDÃO Helena H. N. (1994). Coesão e coerência textuais. In: *Diário de classe 3*. FDE – Secretaria da Educação de São Paulo.
- BATAILLE, Georges. (1987). *O erotismo*. Porto Alegre, L&PM.

- CAMPOS, Maria do Carmo (org.) (1995). *João Cabral em perspectiva*. (Coleção ensaios CPG-Letras; 4) Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS.
- CANDIDO, Antonio. (1999). *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. São Paulo, Humanitas.
- \_\_\_\_\_. (2004). *O estudo analítico do poema*. São Paulo, Humanitas.
- CANDIDO A. & CASTELLO, José A. (1977) *Presença da literatura brasileira, III Modernismo*. Rio de Janeiro – São Paulo, DIFEL.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. (1984). *O que é erotismo*. Coleção Primeiros Passos, no. 136. São Paulo, Brasiliense.
- CASTRO, Silvia R. L. (2007). *Corpo e erotismo em Cadernos Negros: a reconstrução da liberdade no enunciado e na enunciação*. São Paulo. 168 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Lingüística Geral) – Faculdade de filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- DURIGAN, Jesus Antonio. (1986). *Erotismo e literatura* Série Princípios. São Paulo, Ática.
- DISCINI, Norma. (2002). *Intertextualidade e conto maravilhoso*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP.
- \_\_\_\_\_. (2004). *O estilo nos textos*. São Paulo, Contexto.
- \_\_\_\_\_. (2005). *A comunicação nos textos*. São Paulo, Contexto.
- \_\_\_\_\_. (2005b). HQ e poema: diálogo entre textos. IN: LOPES, I. C. & HERNANDES N. *Semiótica: Objetos e práticas*. São Paulo, Contexto.
- ESCOREL, Lauro. (2001). *A pedra e o rio – Uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras.
- FARACO, Carlos Alberto. (2003). *Linguagem e diálogo; as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba; Criar Edições.
- FÁVERO, L. L. (2005). *Coesão e coerência textuais*. Série Princípios; v. 206. São Paulo, Ática.
- FIORIN, J. L. (1988). *Linguagem e ideologia*. São Paulo, Ática.
- \_\_\_\_\_. (1989). *Elementos de análise do discurso*. São Paulo, Contexto/EDUSP.
- \_\_\_\_\_. (1989b). A lógica da neutralidade: um caso de aspectualização do ator. In: XVIII SEMINÁRIO DO GEL, 1989, Lorena. *XVIII Anais de Seminários do GEL*, Lorena: Grupo de Estudos Lingüísticos do Estado de São Paulo, 1989, p. 348-354.
- \_\_\_\_\_. (2003) Polifonia textual e discursiva. In: BARROS Diana L. P. & FIORIN, José L. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP.



- \_\_\_\_\_. (org.) (2005). *Introdução à lingüística*. São Paulo: Contexto.
- \_\_\_\_\_. (2005b). *As astúcias da enunciação*. São Paulo, Ática.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo, Ática.
- FLOCH, Jean-Marie. (1985) *Petites mythologie de l'oeil et de l'esprit pour une semiotique plastique*. Paris – Amsterdam, Hodes-Benjamins.
- FONSECA, Cristina, (1997) *Bravo!* Novembro. São Paulo, Abril Cultural.
- FONTANILLE, J. & ZILBERBERG, C. (1998). *Tensão e significação*. São Paulo, Humanitas.
- GREIMAS, A. [s.d]. *Semântica estrutural*. São Paulo, Ática.
- \_\_\_\_\_. [s.d.]. *Semiótica e ciências sociais*. São Paulo, Cultrix
- \_\_\_\_\_. & COURTÉS, J. [s.d.]. *Dicionário de semiótica*. São Paulo, Ática.
- \_\_\_\_\_. e outros (1975). *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo, Cultrix/EDUSP.
- \_\_\_\_\_. (1976). *Semiótica do discurso científico/Da modalidade*. DIFEL/SBPL.
- \_\_\_\_\_. e outros (1977). *Semiótica narrativa e textual*. São Paulo, Cultrix/EDUSP.
- \_\_\_\_\_. & LANDOWSKI, E. (1986). *Análise do discurso em ciências sociais*. São Paulo, Global.
- \_\_\_\_\_. (1997). *De la imperfección*. México, Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. & FONTANILLE, J. (1993). *Semiótica das paixões*. São Paulo, Ática.
- GOLDSTEIN, Norma Seltzer (org.) (2005). *Traços marcantes no percurso poético de Manuel Bandeira*. São Paulo, Humanitas.
- HJELMSLEV, L. (1975). *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo, Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (1991). *Ensaio lingüísticos*. São Paulo, Perspectiva.
- IVO, Ledo. (1967). *Poesia Observada. Ensaio sobre a criação poética e matérias afins*. Rio de Janeiro, Orfeu.
- JAKOBSON, R. [s.d.] *Lingüística e comunicação*. São Paulo, Cultrix.
- KOCH, I. V. (2003). *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo, Contexto.
- LANDOWSKI, E. (1992). *A sociedade refletida*. São Paulo, Pontes/EDUC.
- LIMA, Mirella Vieira. (1995). *Confidência mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Campinas: Pontes; São Paulo, EDUSP.
- LOPES, I. C. & HERNANDES N. (2005). *Semiótica: Objetos e práticas*. São Paulo, Contexto.
- MAINGUENEAU, Dominique. (1998). *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte, UFMG.

- \_\_\_\_\_. (2005). *Gênese dos discursos*. Curitiba, Criar.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Discurso literário*. São Paulo, Contexto.
- MELO NETO, João C. (1994). *Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar.
- MORAES, E. R. & LAPETZ, S. M. (1885). *O que é pornografia*. Coleção Primeiros Passos, no. 54. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense.
- OLIVEIRA, Marly de. (1994) João Cabral de Melo Neto: breve introdução a uma leitura de sua obra. in: MELO NETO, João C. *Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar.
- PAES, José Paulo. (1990). *Poesia erótica em tradução*. São Paulo, Companhia das letras.
- PAIXÃO, Sylvia Perlingeiro. (1992). À sombra de Eros. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER & LITERATURA, 6, Niterói. *Anais do IV Seminário Nacional Mulher & Literatura*, Niterói: Coordenação de pós-graduação em letras da Universidade Federal Fluminense; Abralic, p. 115-128.
- PIETROFORTE, A. V. S. (2004). *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo, Contexto.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Análise do texto visual: a construção da imagem*. São Paulo: Contexto.
- POSSENTI, S. (1993). *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes.
- ROSENBAUM, Yudith. (1993). *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Imago.
- SAMPAIO, Maria Lúcia P. (1978). *Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto*. Assis – São Paulo: ILHPA-HUCITEC.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. (1984). *O canibalismo amoroso*. São Paulo: Brasiliense.
- SAPIR, E. (1969). *Linguística como ciência*. Rio de Janeiro, Acadêmica.
- SAUSSURE, F. de [s.d.] *Curso de linguística geral*. São Paulo, Cultrix.
- SCHNAIDERMAN, B. (1979). *Semiótica russa*. São Paulo, Perspectiva.
- SECCHIN, Antonio Carlos. (1985). *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-memória.
- SILVA, I. A. (1995). *Figurativização e metamorfose*. São Paulo, UNESP.
- \_\_\_\_\_. e outros. (1996). *Corpo e sentido*. São Paulo, UNESP.
- SILVA, S. M. R. (2007) *O discurso de divulgação religiosa materializado por meio de diferentes gêneros: dois éthé, duas construções do Céu e da Terra*. Dissertação de mestrado. FFLCH – USP, São Paulo.
- SOUZA, L. S. (2006). *Introdução às teorias semióticas*. Petrópolis: Vozes; Salvador.

TATIT, L. (1986). *A canção*. São Paulo, Atual.

\_\_\_\_\_. (1994). *Semiótica da canção*. São Paulo, Escuta.

\_\_\_\_\_. (1996). *O cancionista*. São Paulo, EDUSP.

## **ANEXOS**

**POEMAS ERÓTICOS DE  
MANUEL BANDEIRA**

## POEMETO ERÓTICO

Teu corpo claro e perfeito,  
— Teu corpo de maravilha,  
Quero possuí-lo no leito  
Estreito da redondilha...

Teu corpo é tudo o que cheira...  
Rosa... flor de laranjeira...

Teu corpo, branco e macio,  
É como um véu de noivado...

Teu corpo é pomo doirado...

Rosal queimado do estio,  
Desfalecido em perfume...

Teu corpo é a brasa do lume...

Teu corpo é chama e flameja  
Como à tarde os horizontes...

É puro como nas fontes  
A água clara que serpeja,  
Que em cantigas se derrama...

Volúpia de água e da chama...

A todo o momento o vejo...  
Teu corpo... a única ilha  
No oceano do meu desejo...

Teu corpo é tudo o que brilha,  
Teu corpo é tudo o que cheira...  
Rosa, flor de laranjeira...

## TERNURA

Enquanto nesta atroz demora,  
Que me tortura, que me abrasa,  
Espero a cobiçada hora  
Em que irei ver-te à tua casa;

Por enganar o meu desejo  
De inteira e descuidada posse,  
Ai de nós! que não antevejo  
Uma só vez que ao menos fosse;

Sentindo em minha carne langue  
Toda a volúpia do teu sonho,  
Toda a ternura do teu sangue,  
Minh'alma nestes versos ponho;

Por que os escondas de teu seio  
No doce e pequenino vale,  
— Por que os envolva o teu enleio,  
Por que o teu hálito os embale;

E o meu desejo, que assim foge  
Ao pé de ti e te acarinha,  
Possa sentir que és minha hoje,  
E és para todo o sempre minha...

## INGÊNUO ENLEIO

Ingênuo enleio de surpresa,  
Sutil afago em meus sentidos,  
Foi para mim tua beleza,  
A tua voz nos meus ouvidos.

Ao pé de ti, do mal antigo  
Meu triste ser convalesceu.  
Então me fiz teu grande amigo,  
E teu afeto se me deu.

Mas o teu corpo tinha a graça  
Das aves... Musical adejo...  
Vela no mar que freme e passa...  
E assim nasceu o meu desejo.

Depois, momento por momento,  
Eu conheci teu coração.  
E se mudou meu sentimento  
Em doce e grave adoração.

## BODA ESPIRITUAL

Tu não estás comigo em momentos escassos:  
No pensamento meu, amor, tu vives nua  
— Toda nua, pudica e bela, nos meus braços.

O teu ombro no meu, ávido, se insinua.  
Pende a tua cabeça. Eu amacio-a... Afago-a...  
Ah, como a minha mão treme... Como ela é tua...

Põe no teu rosto o gozo uma expressão de mágoa.  
O teu corpo crispado alucina. De escorço  
O vejo estremecer como uma sombra n'água.

Gemes quase a chorar. Suplicas com esforço.  
E para amortecer teu ardente desejo  
Estendo longamente a mão pelo teu dorso...

Tua boca sem voz implora em um arquejo.  
Eu te estreito cada vez mais, e espio absorto  
A maravilha astral dessa nudez sem pejo...

E te amo como se ama um passarinho morto.



## ARLEQUINADA

Que idade tens, Colombina?  
Será a idade que pareces?...  
Tivesses a que tivesses!  
Tu para mim és menina.

Que exíguo o teu talhe! E penso:  
Cambraia pouca precisa:  
Pode ser toda num lenço  
Cortada a tua camisa...

Teus seios têm treze anos.  
Dão os dois uma mancheia...  
E essa inocência incendeia,  
Faz cinza de desenganos...

O teu pequenino queixo  
— Símbolo do teu capricho —  
É dele que mais me queixo,  
Que por ele assim me espicho!

Tua cabeleira rara  
Também ela é de criança:  
Dará uma escassa trança,  
Onde eu mal me estrangulara!

E que direi do franzino,  
Do breve pé de menina?...  
Seria o mais pequenino  
No jogo da pampolina...

Infantil é o teu sorriso.  
A cabeça, essa é de vento:  
Não sabe o que é pensamento  
E jamais terá juízo...

Crês tu que os recém-nascidos  
São achados entre as couves?...  
Mas vejo que os teus ouvidos  
Ardem... Finges que não ouves...

Perdão, perdão, Colombina!  
Perdão, que me deu na telha  
Cantar em medida velha  
Teus encantos de menina...

## PIERROT MÍSTICO

Torna a meu leito, Colombina!  
Não procures em outros braços  
Os requintes em que se afina  
A volúpia dos meus abraços.

Os atletas poderão dar-te  
O amor próximo das sevícias...  
Só eu possuo a ingênua arte  
Das indefiníveis carícias...

Meus magros dedos dissolutos  
Conhecem todos os afagos  
Para os teus olhos sempre enxutos  
Mudar em dois brumosos lagos...

Quando em êxtase os olhos viro,  
Ah se pudesses, fútil presa,  
Sentir na dor do meu suspiro  
A minha infinita tristeza!...

Insensato aquele que busca  
O amor na fúria dionisíaca!  
Por mim desamo a posse brusca.  
A volúpia é cisma elegíaca...

A volúpia é bruma que esconde  
Abismos de melancolia...  
Flor de tristes pântanos onde  
Mais que a morte a vida é sombria...

Minh'alma lírica de amante  
Despedaçada de soluços,  
Minh'alma ingênua, extravagante,  
Aspira a desoras de braços

Não às alegrias impuras,  
Mas a aquelas rosas simbólicas  
De vossas ardentes ternuras,  
Grandes místicas melancólicas!...

## PIERRETTE

O relento hiperestesia  
O ritmo tardo de meu sangue.  
Sinto correr-me a espinha languê  
Um calefrio de histeria...

Gemem ondinas nos repuxos  
Das fontes. Faunos aparecem.  
E salamandras desfalecem  
Nas sarças, nos braços dos bruxos.

Corro à floresta: entre miríades  
De vaga-lumes, junto aos troncos,  
Gênios caprípedes e broncos  
Estupram virgens hamadriades.

Ergo olhos súplices: e vejo,  
Ante as minhas pupilas tontas,  
No sete-estrela as sete pontas  
De sete espadas de desejo.

O sexo obsidente alucina  
A minha índole surpresa:  
As imagens da natureza  
São um delírio de morfina.

A minha carne complicada  
Espreita, em voluptuoso ardil,  
Alguém que tenha a alma sutil,  
Decadente, degenerada!

E a lua verte como uma âmbula  
O filtro erótico que assombra ...  
Vem, meu Pierrot, ó minha sombra  
Cocainômana e noctâmbula!...

## O SÚCUBO

Quando em silêncio a casa adormecia e vinha  
Ao meu quarto a aromada emanção dos matos,  
Deslizáveis astuta, amorosa e daninha,  
Propinando na treva o absinto dos contatos.

Como se enlaça ao tronco a ondulação da vinha,  
Um por um despojando os fictícios recatos,  
Estreitáveis-me cauta e essa pupila tinha  
Fosforescências como a pupila dos gatos.

Tudo em vós flamejava em instintiva fúria.  
A garganta cruel arfava com luxúria.  
O ventre era um covil de serpentes em cio...

Sem paixão, sem pudor, sem escrúpulos — éreis  
Tão bela! e as vossas mãos, fontes de calefrio,  
Abrasavam no ardor das volúpias estéreis...

## ALUMBRAMENTO

Eu vi os céus! Eu vi os céus!  
Oh, essa angélica brancura  
Sem tristes pejos e sem véus!

Nem uma nuvem de amargura  
Vem a alma desassossegar.  
E sinto-a bela... e sinto-a pura...

Eu vi nevar! Eu vi nevar!  
Oh, cristalizações da bruma  
A amortalhar, a cintilar!

Eu vi o mar! Lírios de espuma  
Vinhão desabrochar à flor  
Da água que o vento desapruma...

Eu vi a estrela do pastor...  
Vi a licorne alvinitente!...  
Vi... vi o rastro do Senhor!...

E vi a Via-Láctea ardente...  
Vi comunhões... capelas... véus...  
Súbito... alucinadamente...

Vi carros triunfais... troféus...  
Pérolas grandes como a lua...  
Eu vi os céus! Eu vi os céus!

— Eu vi-a nua... toda nua!

## O SILÊNCIO

Na sombra cúmplice do quarto,  
Ao contato das minhas mãos lentas  
A substância da tua carne  
Era a mesma que a do silêncio.

Do silêncio musical, cheio  
De sentido místico e grave,  
Ferindo a alma de um enleio  
Mortalmente agudo e suave.

Ah, tão suave e tão agudo!  
Parecia que a morte vinha...  
Era o silêncio que diz tudo  
O que a intuição mal adivinha.

É o silêncio da tua carne.  
Da tua carne de âmbar, nua,  
Quase a espiritualizar-se  
Na aspiração de mais ternura.

## O ESPELHO

Ardo em desejo na tarde que arde!  
Oh! como é belo dentro de mim  
Teu corpo de ouro no fim da tarde:  
Teu corpo que arde dentro de mim  
Que ardo contigo no fim da tarde!

Num espelho sobrenatural,  
No infinito (e esse espelho é o infinito?...)  
Vejo-te nua, como num rito,  
À luz também sobrenatural,  
Dentro de mim, nua no infinito!

De novo em posse da virgindade,  
— Virgem, mas sabendo toda a vida —  
No ambiente da minha soledade,  
De pé, toda nua, na virgindade  
Da revelação primeira da vida!

## A FILHA DO REI

Aquela cor de cabelos  
Que eu vi na filha do rei  
— Mas vi tão subitamente —  
Será a mesma cor da axila,  
Do maravilhoso pente?  
Como agora o saberei?  
Vi-a tão subitamente!  
Ela passou como um raio:  
Só vi a cor dos cabelos.  
Mas o corpo, a luz do corpo?...  
Como seria o seu corpo?...  
Jamais o conhecerei!

## ÁGUA-FORTE

O preto no branco,  
O pente na pele:  
Pássaro espalmado  
No céu quase branco.  
  
Em meio do pente,  
A concha bivalve  
Num mar de escarlata.  
Concha, rosa ou tâmara?  
  
No escuro recesso,  
As fontes da vida  
A sangrar inúteis  
Por duas feridas.  
  
Tudo bem oculto  
Sob as aparências  
Da água-forte simples:  
De face, de flanco,  
O preto no branco.

## CÂNTICO DOS CÂNTICOS

— Quem me busca a esta hora tardia?

— Alguém que treme de desejo.

— Sou teu vale, zéfiro, e aguardo

Teu hálito... A noite é tão fria!

— Meu hálito não, meu bafejo,

Meu calor, meu túrgido dardo.

— Quanto por mais assegurada

Contra os golpes de Amor me tinha,

Eis que irrompes por mim deiscente...

— Cântico! Púrpura! Alvorada!

— Eis que me entras profundamente

Como um deus em sua morada!

— Como a espada em sua bainha.



## NU

Quando estás vestida,  
Ninguém imagina  
Os mundos que escondes  
Sob as tuas roupas.

(Assim, quando é dia,  
Não temos noção  
Dos astros que luzem  
No profundo céu.

Mas a noite é nua,  
E, nua na noite,  
Palpitam teus mundos  
E os mundos da noite.

Brilham teus joelhos,  
Brilha o teu umbigo,  
Brilha toda a tua  
Lira abdominal.

Teus seios exíguos  
— Como na rijeza  
Do tronco robusto  
Dois frutos pequenos —

Brilham.) Ah, teus seios!  
Teus duros mamilos!  
Teu dorso! Teus flancos!  
Ah, tuas espáduas!

Se nua, teus olhos  
Ficam nus também:  
Teu olhar, mais longe,  
Mais lento, mais líquido.

Então, dentro deles,  
Bóio, nado, salto,  
Baixo num mergulho  
Perpendicular.

Baixo até o mais fundo  
De teu ser, lá onde  
Me sorri tu'alma  
Nua, nua, nua...

## PRIMEIRA CANÇÃO DO BECO

Teu corpo dúbio, irresoluto  
De intersexual disputadíssima,  
Teu corpo, magro não, enxuto,  
Lavado, esfregado, batido,  
Destilado, asséptico, insípido  
E perfeitamente inodoro  
É o flagelo de minha vida,  
Ó esquizóide! ó leptossômica!

Por ele sofro há bem dez anos  
(Anos que mais parecem séculos)  
Tamanhas atribulações,  
Que às vezes viro lobisomem.  
E estraçalhado de desejos  
Divago como os cães danados  
A horas mortas, por becos sórdidos!

Põe paradeiro a este tormento!  
Liberta-me do atroz recalque!  
Vem ao meu quarto desolado  
Por estas sombras de convento,  
E propicia aos meus sentidos  
Atônitos, horrorizados  
A folha-morta, o parafuso.  
O trauma, o estupor, o decúbito!

## SEGUNDA CANÇÃO DO BECO

Teu corpo moreno  
É da cor da praia.  
Deve ter o cheiro  
Da areia da praia.  
Deve ter o cheiro  
Que tem ao mormaço  
A areia da praia.

Teu corpo moreno  
Deve ter o gosto  
De fruta de praia.  
Deve ter o travo  
Deve ter a cica  
Dos cajus da praia.

Não sei, não sei, mas  
Uma coisa me diz  
Que o teu corpo magro  
Nunca foi feliz.

**POEMAS ERÓTICOS DE  
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

## AMOR – POIS QUE É PALAVRA ESSENCIAL

Amor – pois que é palavra essencial  
comece esta canção e toda a envolva.  
Amor guie meu verso, e enquanto o guia,  
reúna alma e desejo, membro e vulva.

Quem ousará dizer que ele é só alma?  
Quem não sente no corpo a alma expandir-se  
até desabrochar em puro grito  
de orgasmo num instante de infinito?

O corpo noutro corpo entrelaçado,  
fundido, dissolvido, volta à origem  
dos seres, que Platão viu completados:  
é um, perfeito em dois; são dois em um.

Integração na cama ou já no cosmo?  
Onde termina o quarto e chega aos astros?  
Que força em nossos flancos nos transporta  
a essa extrema região, etérea, eterna?

Ao delicioso toque do clitóris,  
já tudo se transforma, num relâmpago.  
Em pequenino ponto desse corpo,  
a fonte, o fogo, o mel se concentraram.

Vai a penetração rompendo nuvens  
e devassando sóis tão fulgurantes  
que nunca a vista humana os suportara,  
mas, varado de luz o coito segue.

E prossegue e se espraia de tal sorte  
que, além de nós, além da própria vida,  
como ativa abstração que se faz carne,  
a idéia de gozar está gozando.

E num sofrer de gozo entre palavras,  
menos que isto, sons arquejos, ais,  
um só espasmo em nós atinge o clímax:  
é quando o amor morre de amor, divino.

Quantas vezes morremos um no outro,  
no úmido subterrâneo da vagina,  
nessa morte mais suave do que o sono:  
a pausa dos sentidos, satisfeita.

Então a paz se instaura. A paz dos deuses,  
estendidos na cama, qual estátuas  
vestidas de suor, agradecendo  
o que a um deus acrescenta o amor terrestre.

## ERA MANHÃ DE SETEMBRO

Era manhã de setembro  
e  
ela me beijava o membro

Aviões e nuvens passavam  
coros negros rebramiam  
ela me beijava o membro

O meu tempo de menino  
o meu tempo ainda futuro  
cruzados floriam junto

Ela me beijava o membro

Um passarinho cantava,  
bem dentro da árvore, dentro  
da terra, de mim, da morte

Morte e primavera em rama  
disputavam-se a água clara  
água que dobrava a sede

Ela me beijava o membro

Tudo que eu tivera sido  
quanto me fora defeso  
já não formava sentido

Somente a rosa crispada  
o talo ardente, uma flama  
aquele êxtase na grama

Ela a me beijar o membro

Dos beijos era o mais casto  
na pureza despojada  
que é própria das coisas dadas

Nem era preto de escrava  
enrodilhada na sombra  
mas presente de rainha

tornando-se coisa minha

circulando-me no sangue  
e doce lento e erradio

como beijara uma santa  
no mais divino transporte  
e num solene arrepio

beijava beijava o membro

Pensando nos outros homens  
eu tinha pena de todos  
aprisionados no mundo

Meu império se estendia  
por toda a praia deserta  
e a cada sentido alerta

Ela me beijava o membro

O capítulo do ser  
o mistério de existir  
o desencontro de amar

eram tudo ondas caladas  
morrendo num cais longínquo  
e uma cidade se erguia

radiante de pedrarias  
e de ódios apaziguados  
e o espasmo vinha na brisa

para consigo furtar-me  
se antes não me desfolhava  
como um cabelo se alisa

e me tornava disperso  
todo em círculos concêntricos  
na fumaça do universo

Beijava o membro  
beijava  
e se morria beijando  
a renascer em setembro

## O QUE SE PASSA NA CAMA

(O que se passa na cama  
é segredo de quem ama.)

É segredo de quem ama  
não conhecer pela rama  
gozo que seja profundo,  
elaborado na terra  
e tão fora deste mundo  
que o corpo, encontrando o corpo  
e por ele navegando,  
atinge a paz de outro horto,  
noutro mundo: paz de morto,  
nirvana, sono do pênis.

Ai, cama, canção de cuna,  
dorme, menina, nanana,  
dorme a onça suçuarana,  
dorme a cândida vagina,  
dorme a última sirena  
ou a penúltima... O pênis  
dorme, puma, americana  
fera exausta. Dorme, fulva  
grinalda de tua vulva.  
E silenciem os que amam,  
entre lençol e cortina  
ainda úmidos de sêmen,  
estes segredos de cama.

## A MOÇA MOSTRAVA A COXA

*Visu, colloquio  
Contactu, basio  
Frui virgo dederat;  
Sed aberat  
Linea posterior  
Et melior  
Amori.*

*Carmina Burana*

A moça mostrava a coxa,  
a moça mostrava a nádega,  
Só não me mostrava aquilo  
— concha, berilo, esmeralda —  
que se entreabre, quatrifólio,  
e encerra o gozo mais lauto,  
aquela zona hiperbórea,  
misto de mel e de asfalto,  
porta hermética nos gonzos  
de zonzos sentidos presos,  
ara sem sangue de ofícios,  
a moça não me mostrava.  
E torturando-me, e virgem  
no desvairado recato  
que sucedia de chofre  
à visão dos seios claros,  
sua pulcra rosa preta  
como que se enovelava,  
crespa, intata, inacessível,  
abre-que-fecha-que-foge,  
e a fêmea rindo, negava  
o que eu tanto lhe pedia,  
o que podia ser dado  
e mais que dado, comido.  
Ai, que a moça me matava  
tornando-me assim a vida  
esperança consumida  
no que, sombrio faiscava.  
Roçava-lhe a perna. Os dedos  
descobriam-lhe segredos  
lentos, curtos, animais,  
porém o máximo arcano,  
o todo esquivo, noturno,  
a tríplice chave de urna,  
essa a louca sonegava,



não me daria nem nada.  
Antes nunca me acenasse,  
Viver não tinha propósito,  
andar perdera o sentido  
o tempo não desatava  
nem vinha a morte render-me  
ao luzir da estrela d'alva,  
que nessa hora já primeira,  
violento, subia o enjôo  
de fera presa no Zôo.  
Como lhe sabia a pele,  
em seu côncavo e convexo,  
em seu poro, em seu dourado  
pêlo de ventre! Mas sexo  
era segredo de Estado.  
Como a carne lhe sabia  
a campo frio, orvalhado,  
onde uma cobra desperta  
vai traçando seu desenho  
num frêmito, lado a lado!  
Mas que perfume teria  
a gruta invisível? que visgo,  
que estreitura, que doçume,  
que linha prístina, pura,  
me chamava, me fugia?  
Tudo a bela me ofertava,  
e que eu beijasse ou mordesse,  
fizesse sangue: fazia.  
Mas seu púbis recusava.  
Na noite acesa, no dia,  
sua coxa se cerrava.  
Na praia, na ventania,  
quanto mais eu insistia,  
sua coxa se apertava.  
Na mais erma hospedaria  
fechada por dentro e aldrava,  
sua coxa se selava,  
se encerrava, se salvava,  
e quem disse que eu podia  
fazer dela minha escrava?  
De tanto esperar, porfia  
sem vislumbre de vitória,  
já seu corpo se delia,  
já se empana sua glória,  
já sou diverso daquele  
que por dentro se rasgava,  
e nem sei agora ao certo  
se minha sede mais brava  
era nela que pousava.

Outras fontes, outras fomes,  
outros flancos: vasto mundo,  
e o esquecimento no fundo.  
Talvez que a moça hoje em dia...  
Talvez. O certo é que nunca.  
E se tanto se furtara  
com tais fugas e arabescos  
e tão surda teimosia,  
por que hoje se abriria?  
Por que viria ofertar-me  
quando a noite já vai fria,  
sua nívea rosa preta  
nunca por mim visitada,  
inacessível naveta?  
Ou nem teria naveta...

## **EM TEU CRESPO JARDIM, ANÊMONAS CASTANHAS**

Em teu crespo jardim, anêmonas castanhas  
detêm a mão ansiosa: Devagar.  
Cada pétala ou sépala seja lentamente  
acariciada, céu; e a vista pouse,  
beijo abstrato, antes do beijo ritual,  
na flora pubescente, amor; e tudo é sagrado.

## **COXAS BUNDAS COXAS**

Coxas      bundas      coxas  
bundas      coxas      bundas  
lábios      línguas      unhas  
cheios      vulvas      céus  
             terrestres  
             infernais  
no espaço ardente de uma hora  
intervalada em muitos meses  
de abstinência e depressão.

## **A OUTRA PORTA DO PRAZER**

A outra porta do prazer,  
porta a que se bate suavemente,  
seu convite é um prazer ferido a fogo  
e, com isso, muito mais prazer.

Amor não é completo se não sabe  
coisas que só o amor pode inventar.  
Procura o estreito átrio do cubículo  
aonde não chega a luz, e chega o ardor  
de insofrida, mordente  
fome de conhecimento pelo gozo.

## A BUNDA, QUE ENGRAÇADA

A bunda, que engraçada.  
Está sempre sorrindo, nunca é trágica.

Não lhe importa o que vai  
pela frente do corpo. A bunda basta-se.  
Existe algo mais? talvez os seios.  
Ora – murmura a bunda – esses garotos  
ainda lhes falta muito que estudar.

A bunda são duas luas gêmeas  
em rotundo meneio. Anda por si  
na cadência mimosa, no milagre  
de ser duas em uma, plenamente.

A bunda se diverte  
por conta própria. E ama.  
Na cama agita-se. Montanhas  
avolumam-se, descem. Ondas batendo  
numa praia infinita.

Lá vai sorrindo a bunda. Vai feliz  
na carícia de ser e balançar.  
Esferas harmoniosas sobre o caos.

A bunda é a bunda.  
redunda.

## **O CHÃO É CAMA**

O chão é cama para o amor urgente,  
amor que não espera ir para a cama.  
Sobre tapete ou duro piso, a gente  
compõe de corpo e corpo a úmida trama.

E para repousar do amor, vamos à cama.

## **SOB O CHUVEIRO AMAR**

Sob o chuveiro amar, sabão e beijos,  
ou na banheira amar, de água vestidos,  
amor escorregante, foge, prende-se,  
torna a fugir, água nos olhos, bocas,  
dança, navegação, mergulho, chuva,  
essa espuma nos ventres, a brancura  
triangular do sexo – é água, esperma,  
é amor se esvaindo, ou nos tornamos fonte?

## **A LÍNGUA GIRAVA NO CÉU DA BOCA**

A língua girava no céu da boca. Girava! Eram duas bocas, no céu único.

O sexo desprendera-se de sua fundação, errante imprimia-nos seus traços de cobre. Eu, ela, elaeu.

Os dois nos movíamos possuídos, trespassados, eleu. A posse não resultava de ação e doação, nem nos somava. Consumia-nos em piscina de aniquilamento. Soltos, fálus e vulva no espaço cristalino, vulva e fálus em fogo, em núpcia, emancipados de nós.

A custo nossos corpos, içados do gelatinoso jazigo, se restituíram à consciência. O sexo reintegrou-se. A vida repontou: a vida menor.

## A LÍNGUA LAMBE

A língua lambe as pétalas vermelhas  
da rosa pluriaberta; a língua lavra  
certo oculto botão, e vai tecendo  
lépidas variações de leves ritmos.

E lambe, lambilonga, lambilenta,  
a licorina gruta cabeluda,  
e, quanto mais lambente, mais ativa,  
atinge o céu do céu, entre gemidos,

entre gritos, balidos e rugidos  
de leões na floresta, enfurecidos.

## SEM QUE EU PEDISSE, FIZESTE-ME A GRAÇA

Sem que eu pedisse, fizeste-me a graça  
de magnificar meu membro.  
Sem que eu esperasse, ficaste de joelhos  
em posição devota.  
O que passou não é passado morto.  
Para sempre e um dia  
o pênis recolhe a piedade osculante de tua boca.

Hoje não estás nem sei onde estarás,  
na total impossibilidade de gesto ou comunicação.  
Não te vejo não te escuto não te aperto  
mas tua boca está presente, adorando.

Adorando.

Nunca pensei ter entre as coxas um deus.

## MIMOSA BOCA ERRANTE

Mimosa boca errante  
à superfície até achar o ponto  
em que te apraz colher o fruto em fogo  
que não será comido mas fruído  
até se lhe esgotar o sumo cálido  
e ele deixar-te, ou o deixares, flácido,  
mas rorejando a baba de delícias  
que fruto e boca se permitem, dádiva.

Boca mimosa e sábia,  
impaciente de sugar e clausurar  
inteiro, em ti, o talo rígido  
mas varado de gozo ao confinar-se  
no limitado espaço que ofereces  
a seu volume e jato apaixonados,  
como podes tornar-te, assim aberta,  
recurvo céu infindo e sepultura?

mimosa boca e santa,  
que devagar vais desfolhando a líquida  
espuma do prazer em rito mudo,  
lenta-lambente-lambilusamente  
ligada à forma ereta qual se fossem  
a boca o próprio fruto, e o fruto a boca,  
oh chega, chega, chega de beber-me,  
de matar-me e, na morte, de viver-me.

Já sei a eternidade: é puro orgasmo.

## NO CORPO FEMININO, ESSE RETIRO

No corpo feminino, esse retiro  
— a doce bunda — é ainda o que prefiro.  
A ela, meu mais íntimo suspiro,  
Pois tanto mais a apalpo quanto a miro.

Que tanto mais a quero, se me firo  
em unhas protestantes, e respiro  
a brisa dos planetas, no seu giro  
lento, violento... Então, se ponho e tiro

a mão em concha – a mão, sábio papiro,  
iluminando o gozo, qual lampiro,  
ou se, dessedentado, já me estiro,

me penso, me restauro, me confiro,  
o sentimento da morte eis que adquiro:  
de rola, a bunda torna-se vampiro.



**BUNDAMEL BUNDALIS  
BUNDACOR BUNDAMOR**

Bundamel bundalis bundacor bundamor  
bundalei bundalor bundanil bundapão  
bunda de mil versões, pluribunda unibunda  
    bunda em flor, bunda em al  
    bunda lunar e sol  
    bundarrabil

Bunda maga e plural, bunda além do irreal  
arquibunda selada em pauta de hermetismo  
    opalescente bun  
    incandescente bun  
meigo favo escondido em tufos tenebrosos  
a que não chega o enxofre da lascívia  
e onde  
a global palidez de zonas hiperbóreas  
concentra a música incessante  
do girabundo cósmico.

Bundaril bundilim bunda mais do que bunda  
bunda mutante/renovante  
que ao número acrescenta uma nova harmonia.  
Vai seguindo e cantando e envolvendo de espasmo  
o arco de triunfo, a ponte de suspiros  
a torre de suicídio, a morte do Arpoador  
    bunditálix bundífoda  
bundamor bundamor bundamor bundamor.

**NO MÁRMORE DE TUA BUNDA**

No mármore de tua bunda gravei meu epitáfio.  
Agora que nos separamos, minha morte já não me pertence.

Tu a levaste contigo.

## **QUANDO DESEJOS OUTROS É QUE FALAM**

Quando desejos outros é que falam  
e o rigor do apetite mais se aguça,  
despetalam-se as pétalas do ânus  
à lenta introdução do membro longo.  
Ele avança, recua, e a via estreita  
vai transformando em dúcida paragem.

Mulher, dupla mulher, há no teu âmago  
ocultas melodias ovidianas.

## **A CARNE É TRISTE DEPOIS DA FELAÇÃO**

A carne é triste depois da felação.  
Depois do sessenta-e-nove a carne é triste.  
É areia, o prazer? Não há mais nada  
após esse tremor? Só esperar  
outra convulsão, outro prazer  
tão fundo na aparência mas tão raso  
na electricidade do minuto?  
Já se dilui o orgasmo na lembrança  
e gosma  
escorre lentamente de tua vida.

## **SUGAR E SER SUGADO PELO AMOR**

Sugar e ser sugado pelo amor  
no mesmo instante boca milvalente  
o corpo dois em um o gozo pleno  
que não pertence a mim nem te pertence  
um gozo de fusão difusa transfusão  
o lambar o chupar o ser chupado  
no mesmo espasmo  
é tudo boca boca boca boca  
sessenta e nove vezes boquilíngua.

## EU SOFRIA QUANDO ELA ME DIZIA

Eu sofria quando ela me dizia: "Que tem a ver com as calças, meu querido?"

Vitória, Imperatriz, reinava sobre os costumes do mundo anestesiado e havia palavras  
[impublicáveis.

As cópulas se desenrolavam — baixinho — no quarto escuro da mata do quarto fechado.

A mulher era muda no orgasmo. "Que tem a ver..." Como podem lábios donzelos

mover-se, desdenhosos, para emitir com tamanha naturalidade

o asqueroso monossílabo? a tal ponto

que, abrindo-se, pareciam tomar a forma arroxeadada de um ânus.

A noite era mal dormida. A amada vestida de fezes

puxava-me, eu fugia, mãos de trampa escorregante

acarinhavam-me o rosto. O pesadelo fedia-me no peito.

O nojo do substantivo — foi há trint'anos —

ao sol de hoje se derrete. Nádegas aparecem

em anúncios, ruas, ônibus, tevês.

O corpo soltou-se. A luz do dia saúda-o,

nudez conquistada, proclamada.

Estuda-se nova geografia.

Canais implícitos, adianta nomeá-los? Esperam o beijo

do consumidor-amante, língua e membro exploradores.

E a língua vai osculando a castanha clitórida,

a penumbra retal.

A amada quer expressamente falar e gozar

gozar e falar

vocábulos antes proibidos

e a volúpia do vocábulo emoldura a sagrada volúpia.

Assim o amor ganha o impacto dos fonemas certos

no momento certo, entre uivos e gritos litúrgicos,

quando a língua é falo, e verbo a vulva,

e as aberturas do corpo, abismos lexicais onde se restaura

a face intemporal de Eros,

na exaltação de erecta divindade

em seus templos cavernames de desde o começo das eras

quando cinza e vergonha ainda não haviam corroído a inocência de viver.

## **Ó TU, SUBLIME PUTA ENCANECIDA**

Ó tu, sublime puta encanecida,  
que me negas favores dispensados  
em rubros tempos, quando nossa vida  
eram vagina e fálus entrançados,

agora que estás velha e teus pecados  
no rosto se revelam, de saída,  
agora te recolhes aos selados  
desertos da virtude carcomida.

E eu queria tão pouco desses peitos,  
da garupa e da bunda que sorria  
em alva aparição no canto escuro.

Queria teus encantos já desfeitos  
re-sentir ao império do mais puro  
tesão, e da mais breve fantasia.

## **NÃO QUERO SER O ÚLTIMO A COMER-TE**

Não quero ser o último a comer-te.  
Se em tempo não ousei, agora é tarde.  
Nem sopra a flama antiga nem beber-te  
aplacaria sede que não arde

em minha boca seca de querer-te,  
de desejar-te tanto e sem alarde,  
fome que não sofria padecer-te  
assim pasto de tantos, e eu covarde

a esperar que limpasses toda a gala  
que por teu corpo e alma ainda resvala,  
e chegasses, intata, renascida,

para travar comigo a luta extrema  
que fizesse de toda a nossa vida  
um chamejante, universal poema.

## **ERA BOM ALISAR SEU TRASEIRO MARMÓREO**

Era bom alisar seu traseiro marmóreo  
e nele soletrar meu destino completo:  
paixão, volúpia, dor, vida e morte beijando-se  
em alvos esponsais numa curva infinita.

Era amargo sentir em seu frio traseiro  
a cor de outro final, a esférica renúncia  
a toda aspiração de amá-la de outra forma.  
Só a bunda existia, o resto era miragem.

## **TENHO SAUDADES DE UMA DAMA**

Tenho saudades de uma dama  
como jamais houve na cama  
outra igual, e mais terna amante.

Não era sequer provocante.  
Provocada, como reagia!  
São palavras só: quente, fria.

No banheiro nos enroscávamos.  
Eram flamas no preto favo,  
Um guaiar, um matar-morrer.

Tenho saudades de uma dama  
que me passeava na medula  
e atomizava os pés da cama.

## A CASTIDADE COM QUE ABRIA AS COXAS

A castidade com que abria as coxas  
e reluzia a sua flora brava.  
Na mansuetude das ovelhas mochas,  
e tão estreita, como se alargava.

Ah, coito, coito, morte de tão vida,  
sepultura na grama, sem dizeres.  
Em minha ardente substância esvaída,  
eu não era ninguém e era mil seres

em mim ressuscitados. Era Adão,  
primeiro gesto nu ante a primeira  
negritude de corpo feminino.

Roupa e tempo jaziam pelo chão.  
E nem restava mais o mundo, à beira  
dessa moita orvalhada, nem destino.

## AS MULHERES GULOSAS

As mulheres gulosas  
que chupam picolé  
— diz um sábio que sabe —  
são mulheres carentes  
e o chupam lentamente  
qual se vara chupassem,  
e ao chupá-lo já sabem  
que presto se desfaz  
na falácia do gozo  
o picolé fuginte  
como se esfaz na mente  
o imaginário pênis.

## **PARA O SEXO A EXPIRAR**

Para o sexo a expirar, eu me volto, expirante.  
Raiz de minha vida, em ti me enredo e afundo.  
Amor, amor, amor — o braseiro radiante  
que me dá, pelo orgasmo, a explicação do mundo.

Pobre carne senil, vibrando insatisfeita,  
a minha se rebela ante a morte anunciada.  
Quero sempre invadir essa vereda estreita  
onde o gozo maior me propicia a amada.

Amanhã, nunca mais. Hoje mesmo, quem sabe?  
enregela-se o nervo, esvai-se-me o prazer  
antes que, deliciosa, a exploração acabe.

Pois que o espasmo coroe o instante do meu termo,  
e assim possa eu partir, em plenitude o ser,  
de sêmen aljofrando o irreparável ermo.

**POEMAS ERÓTICOS DE  
JOÃO CABRAL DE MELO NETO**



## PAISAGEM PELO TELEFONE

Sempre que no telefone  
me falavas, eu diria  
que falavas de uma sala  
toda de luz invadida,

sala que pelas janelas,  
duzentas, se oferecia  
a alguma manhã de praia,  
mais manhã porque marinha,

a alguma manhã de praia  
no prumo do meio-dia,  
meio-dia mineral  
de uma praia nordestina,

Nordeste de Pernambuco,  
onde as manhãs são mais limpas,  
Pernambuco do Recife,  
de Piedade, de Olinda,

sempre povoado de velas,  
brancas, ao sol estendidas,  
de jangadas, que são velas  
mais brancas porque salinas,

que, como muros caiados  
possuem luz intestinal,  
pois não é o sol quem as veste  
e tampouco as ilumina,

mais bem, somente as desveste  
de toda sobra ou neblina,  
deixando que livres brilhem  
os cristais que dentro tinham.

Pois, assim, no telefone  
tua voz me parecia  
como se de tal manhã  
estivesses envolvida,

fresca e clara, como se  
telefonasses despida,  
ou, se vestida, somente  
de roupa de banho, mínima,

e que por mínima, pouco  
de tua luz própria tira,  
e até mais, quando falavas  
no telefone, eu diria

que estavas de todo nua,  
só de teu banho vestida,  
que é quando tu estás mais clara  
pois a água nada embacia,

sim, como o sol sobre a cal  
seis estrofes mais acima,  
a água clara não te acende:  
libera a luz que já tinhas.

## HISTÓRIA NATURAL

### 1

O amor de passagem  
o amor acidental,  
se dá entre dois corpos  
no plano do animal,

quando são mais sensíveis  
à atração pelo sal,  
têm o dom de mover-se  
e saltar o curral.

O encontro realizado,  
juntados em casal,  
eis que vão assumindo  
o cerimonial

que agora é já difícil  
definir de qual:  
se ainda do semovente  
ou já do vegetal

(pois os gestos revelam  
o ritmo luminal  
de planta, que se move  
mas no mesmo local).

No fim, já não se sabe  
se ainda é vegetal  
ou se a planta se fez  
formação mineral

à força de querer  
permanecer tal qual,  
na permanência aguda  
que é própria do cristal,

que não só pode ser  
o imóvel mais cabal  
mas que ao estar imóvel  
está aceso e atual.

### 2

Depois vem o regresso:  
sobem do mineral  
para voltar à tona  
do reino habitual.

Vem o desintegrar-se  
dessa pedra ou metal  
em que antes se soldara  
o duplo vegetal.

Vem o difícil de-  
semaranhar-se mal,  
desabraçar-se lento  
dessa planta dual

Que enquanto embaraçada  
lembrava um cipoal  
(no de parecer uma  
sendo mesmo plural).

Vem o desabraçar-se  
sem querer, gradual,  
de planta que não querem  
subir ao animal

certo por compreender  
que o bicho inicial  
a que agora regressam  
(já vão no vegetal),

certo por compreender  
que o bicho original  
a que já regressaram  
desliados, afinal,

não mais se encontrarão  
no palheiro ou areal  
multi-multiplicado  
de qualquer capital.

## A MULHER E A CASA

Tua sedução é menos  
de mulher do que de casa:  
pois vem de como é por dentro  
ou por detrás da fachada.

Mesmo quando ela possui  
tua plácida elegância,  
esse teu reboco claro,  
riso franco de varandas,

uma casa não é nunca  
só para ser contemplada;  
melhor: somente por dentro  
é possível contemplá-la.

Seduz pelo que é dentro,  
ou será, quando se abra;  
pelo que pode ser dentro  
de suas paredes fechadas;

pelo que dentro fizeram  
com seus vazios, com o nada;  
pelos espaços de dentro,  
não pelo que dentro guarda;

pelos espaços de dentro:  
seus recintos, suas áreas,  
organizando-se dentro  
em corredores e salas,

os quais sugerindo ao homem  
estâncias aconchegadas,  
paredes bem revestidas  
ou recessos bons de cavas,

exercem sobre esse homem  
efeito igual ao que causas:  
a vontade de corrê-la  
por dentro, de visitá-la.

## A PALAVRA SEDA

A atmosfera que te envolve  
atinge tais atmosferas  
que transforma muitas coisas  
que te concernem, ou cercam.

E como as coisas, palavras  
impossíveis de poema:  
exemplo, a palavra ouro,  
e até este poema, seda.

É certo que tua pessoa  
não faz dormir, mas desperta;  
nem é sedante, palavra  
derivada da de seda.

E é certo que a superfície  
de tua pessoa externa,  
de tua pele e de tudo  
isso que em ti se tateia,

nada tem da superfície  
luxuosa, falsa, acadêmica,  
de uma superfície quando  
se diz que ela é "como seda".

Mas em ti, em algum ponto,  
talvez fora de ti mesma,  
talvez mesmo no ambiente  
que retesas quando chegas

há algo de muscular,  
de animal, carnal, pantera,  
de felino, da substância  
felina, ou sua maneira,

de animal, de animalmente,  
de cru, de cruel, de crueza,  
que sob a palavra gasta  
persiste na coisa seda.

## RIO E/OU POÇO

Quando tu, na vertical,  
te ergues, de pé, em ti mesma,  
é possível descrever-te  
com a água da correnteza;

tens a alegria infantil,  
popular, passarineira,  
de um riacho horizontal  
(e embora de pé estejas).

Mas quando na horizontal,  
em certas horas, te deixas,  
que é quando, por fora, mais  
as águas correntes lembrás,

mas quando à tua extensão,  
como se rio, te entregas,  
quando te deitas em rio  
que se deita sobre a terra,

então, se é da água corrente,  
por longa, tua aparência,  
somente a água de um poço  
expressa tua natureza;

só uma água vertical  
pode, de alguma maneira,  
ser a imagem do que és  
quando horizontal e queda.

Só uma água vertical,  
água parada em si mesma,  
água vertical de poço,  
água em toda profundidade,

água em si mesma, parada,  
e que ao parar mais se adensa,  
água densa de água, como  
de alma tua alma está densa.

## IMITAÇÃO DA ÁGUA

De flanco sobre o lençol,  
paisagem já tão marinha,  
a uma onda deitada,  
na praia, te parecias.

Uma onda que parava  
ou melhor: que se continha;  
que contivesse um momento  
seu rumor de folhas líquidas.

Uma onda que parava  
naquela hora precisa  
em que a pálpebra da onda  
cai sobre a própria pupila.

Uma onda que parara  
ao dobrar-se, interrompida,  
que imóvel se interrompesse  
no alto de sua crista

e se fizesse montanha  
(por horizontal e fixa),  
mas que ao se fazer montanha  
continuasse água ainda.

Uma onda que guardasse  
na praia cama, finita,  
a natureza sem fim  
do mar de que participa,

e em sua imobilidade,  
que precária se adivinha,  
o dom de se derramar  
que as águas faz femininas

mais o clima de águas fundas,  
a intimidade sombria  
e certo abraçar completo  
que dos líquidos copias.

## MULHER VESTIDA DE GAIOLA

Parece que vives sempre  
de uma gaiola envolvida,  
isenta, numa gaiola,  
de uma gaiola vestida,

de uma gaiola, cortada  
em tua exata medida  
numa matéria isolante:  
gaiola-blusa ou camisa.

E assim como tu resides  
nessa gaiola, cingida,  
o vasto espaço que sobra  
de tua gaiola-ilha

é como outra gaiola  
igual que o mar: sem medida  
e aberto em todos os lados  
(menos no que te limita).

Pois nessa gaiola externa  
onde tudo tem cabida,  
onde cabe Pernambuco  
e o resto da geografia,

três bilhões de humanidade  
e até canaviais de usina  
sei que se debate um pássaro  
que a acha pequena ainda.

Tal gaiola para ele  
mais do que gaiola é brida;  
como cárcere lhe aperta  
sua gaiola infinita

e lhe aperta exatamente  
por essa parede mínima  
em que sua gaiola-mundo  
com a tua faz divisa.

Contra essa curta parede  
entre ti e ele contígua,  
que te defende e para ele  
é de força, se é camisa,

todo o dia se debate  
a sua força expansiva  
(não de pássaro, de enchente,  
de enchente do mar de Olinda).

Por que ele a quem sua gaiola  
de outros lados não limita,  
deseja invadir o espaço  
de nada que tu lhe tiras?

por que deseja assaltar  
precisamente a área estrita  
da gaiola em que resides,  
melhor: de que estás vestida?

## JOGOS FRUTAIS

De fruta é tua textura  
e assim concreta;  
textura densa que a luz  
não atravessa.

Sem transparência:  
não de água clara, porém  
de mel, intensa.

Intensa é tua textura  
porém não cega;  
sim de coisa que tem luz  
própria, interna.

E tens idêntica  
carnação de mel de cana  
e luz morena.

Luminosos cristais  
possuis internos  
iguais aos do ar que o verão  
usa em setembro.

E há em tua pele  
o sol das frutas que o verão  
traz no Nordeste.

É de fruta do Nordeste  
tua epiderme;  
mesma carnação dourada,  
solar e alegre.

Frutas crescidas  
no Recife relavado  
de suas brisas.

Das frutas do Recife,  
de sua família,  
tens a madeira tirante,  
muito mais rica.

E o mesmo duro  
motor animal que pulsa  
igual que um pulso.

De fruta pernambucana  
tens o animal,  
frutas quase animais  
e carne carnal.

Também aquelas  
de mais certa medida,  
melhor receita.

O teu encanto está  
em tua medida,  
de fruta pernambucana,  
sempre concisa.

E teu segredo  
em que por mais justo tens  
corpo mais tenso



Tens de uma fruta aquele  
tamanho justo;  
não de todas, de fruta  
de Pernambuco.

Mangas, mangabas  
do Recife, que sabe  
mais desenhá-las.

És um fruto medido,  
bem desenhado;  
diverso em tudo da jaca,  
do jenipapo.

Não és aquosa  
nem fruta que se derrama  
vaga sem forma.

Estás desenhada a lápis  
de ponta fina,  
tal como a cana-de-açúcar  
que é pura linha.

E emerge exata  
da múltipla confusão  
da própria palha.

És tão elegante quanto  
um pé de cana,  
despindo a perna nua  
de dentre a palha.  
E tens a perna

do mesmo metal sadio  
da cana esbelta.

O mesmo metal da cana  
tensa e brunida  
possuis, e também do oiti,  
que é pura fibra.

Porém profunda  
tanta fibra desfaz-se  
mucosa e úmida.

Da pitomba possuis  
a qualidade  
mucosa, quando secreta,  
de tua carne.

Também do ingá,  
de musgo fresco ao dente  
e ao polegar.

Não és uma fruta fruta  
só para o dente,  
nem és uma fruta flor,  
olor semente.

Fruta completa:  
para todos os sentidos,  
para cama e mesa.

És uma fruta múltipla,  
mas simples, lógica;

nada tens de metafísica  
ou metafórica.

Não és O fruto  
e nem A Semente  
te vejo muito.

Não te vejo em semente,  
futura e grávida;  
tampouco em vitamina,  
em castas drágeas.

Em ti apenas  
vejo o que saboreia,  
não o que alimenta.

Fruta que se saboreia,  
não que alimenta:  
assim descrevo melhor  
a tua urgência.

Urgência aquela  
de fruta que nos convida  
a fundir-nos nela.

Tens a aparência fácil,  
convidativa,  
de fruta de muito açúcar  
que dá formiga.

E tens o apelo  
da sapota do sapoti

que dão morcego.

De fruta é a atração  
que tens, a mesma;  
que tens de fruta, atração  
reta e indefesa.

Sempre tão forte  
na carne e espádua despida  
da fruta jovem.

És fruta de carne jovem  
e de alma alacre,  
diversa do oiti-coró  
porque picante.

E, tamarindo,  
deixas em quem te conhece  
dentes mais finos.

És fruta de carne ácida,  
de carne e de alma;  
diversa do mamão,  
triste, estagnada.

É do nervoso  
cajá que tens o sabor  
e o nervo-exposto.

És fruta de carne acesa,  
sempre em agraz,  
como araças, guabirabas,  
maracujás.

Também mangaba,  
deixas em quem te conhece  
visgo, borracha.

Não és fruta que o tempo  
ou copo de água  
lava de nossa boca  
como se nada.

Jamais pitanga,  
que lava a língua e a sede  
de todo estanca.

Aumentas a sede como  
fruta madura  
que começa a corromper-se  
no seu açúcar.

Ácida e verde:  
contudo a quem te conhece  
só dás mais sede.

Ácida e verde, porém  
já anuncias  
o açúcar maduro que  
terás um dia.

E vem teu charme  
do leve sabor de podre  
na jovem carne.  
Ao gosto limpo do caju,

de praia e sol,  
juntas o da manga mórbida,  
sombra e langor.

Sabes a ambas  
em teus contrastes de fruta  
pernambucana.

Sem dúvida, és mesmo fruta  
pernambucana:  
a graviola, a mangaba  
e certas mangas.

De tanto açúcar  
que ainda verdes parecem  
já estar corruptas.

És assim fruta verde  
e nem tão verde,  
e é assim que te vejo  
de há muito e sempre.

E bem se entende  
que uns te digam podre e outros  
te digam verde.

## ESCRITOS COM O CORPO

### I

Ela tem tal composição  
e bem entramada sintaxe  
que só se pode apreendê-la  
em conjunto: nunca em detalhe.

Não se vê nenhum termo, nela,  
em que a atenção mais se retarde,  
e que, por mais significativa,  
possua, exclusivo, sua chave.

Nem é possível dividi-la,  
como a uma sentença, em partes;  
menos, do que nela é sentido,  
se conseguir uma paráfrase.

E assim como, apenas completa,  
ela é capaz de revelar-se,  
apenas um corpo completo  
tem, de apreendê-la, faculdade.

Apenas um corpo completo  
e sem dividir-se em análise  
será capaz do corpo a corpo  
necessário a quem, sem desfalque,

queira prender todos os temas  
que pode haver no corpo frase:  
que ela, ainda sem se decompor,  
revela então, em intensidade.

### II

De longe como Mondrians  
em reproduções de revista  
ela só mostra a indiferente  
perfeição da geometria.

Porém de perto, o original  
do que era antes correção fria,  
sem que a câmara da distância  
e suas lentes interfiram,

porém de perto, ao olho perto,  
sem intermediárias retinas,  
de perto, quando o olho é tato,  
ao olho imediato em cima,

se descobre que existe nela  
certa insuspeitada energia  
que aparece nos Mondrians  
se vistos na pintura viva.

E que porém de um Mondrian  
num ponto se diferencia:  
em que nela essa vibração,  
que era de longe impercebida,

pode abrir mão da cor acesa  
sem que um Mondrian não vibra,  
e vibrar com a textura em branco  
da pele, ou da tela, sadia.

### III

Quando vestido unicamente  
com a macieza nua dela,  
não apenas sente despido:  
sim, de uma forma mais completa.

Então, de fato, está despido,  
senão dessa roupa que é ela.  
Mas essa roupa nunca veste:  
despe de uma outra mais interna.

É que o corpo quando se veste  
de ela roupa, da seda ela,  
nunca sente mais definido  
como com as roupas de regra.

Sente ainda mais que despido:  
pois a pele dele, secreta,  
logo se esgarça, e eis que ele assume  
a pele dela, que ela empresta.

Mas também a pele emprestada  
dura bem pouco enquanto véstia:  
com pouco, ela toda, também,  
já se esgarça, se desespessa,

até acabar por nada ter  
nem de epiderme nem de seda:  
e tudo acabe confundido,  
nudez comum, sem mais fronteira.

### IV

Está, hoje que não está,  
numa memória mais de fora.  
De fora: como se estivesse  
num tipo externo de memória.

Numa memória para o corpo,  
externa ao corpo, como bolsa:  
que como bolsa, a certos gestos,  
o corpo que a leva abalroa.

Memória exterior ao corpo  
e não da que de dentro aflora;  
e que, feita que é para o corpo,  
carrega presenças corpóreas.

Pois nessa memória é que ela,  
inesperada, se incorpora:  
na presença, coisa, volume,  
imediata ao corpo, sólida,

e que ora é volume maciço,  
entre os braços, neles envolta,  
e que ora é volume vazio,  
que envolve o corpo, ou o acoita:

como o de uma coisa maciça  
que ao mesmo tempo fosse oca,  
que o corpo teve, onde já esteve,  
e onde o ter e o estar igual fora.

