

**“ME FAZ GOZAR ATÉ  
MORRER DE RIR”:  
EROTISMO E HUMOR EM  
*LÍNGUA BRASA CARNE  
FLOR*, DE IARA RENNÓ**

*“MAKE ME COME UNTIL I  
LAUGH MY HEAD OFF”:  
EROTICISM AND HUMOR IN  
IARA RENNÓ’S LÍNGUA BRASA  
CARNE FLOR*

**Lídia Maria de Oliveira Silva<sup>1</sup>**  
**(UFSJ)**

**Maria Ângela de Araújo Resende<sup>2</sup>**  
**(UFSJ)**

<sup>1</sup> Bolsista FAPEMIG no Programa de Pós-Graduação em Letras (Literatura e Memória Cultural), pela Universidade Federal de São João del-Rei, MG, Brasil. E-mail: lidinha22@live.com.

<sup>2</sup>Profª Drª pela UFMG, atuando no corpo docente da Universidade Federal de São João del-Rei, MG, Brasil. E-mail: m\_angela@ufs.edu.br.

**RESUMO:** O presente artigo tem por objetivo apresentar o conceito de “poesia eroticômica” a partir do livro *Língua brasa carne flor* (2015), de Iara Rennó, tendo em vista a relação entre erotismo e comicidade / humor. Além disso, demonstramos a importância da autoria feminina nesse segmento falocêntrico (PAES, 2006) e como ela se configura uma transgressão e um ato político. Para tanto, tomamos por base teórica nos estudos de erotismo de Bataille (2014) e Moraes (2015); nos estudos sobre riso e comicidade de Bergson (2007), Minois (2003) e Propp (1992) e, também, nas postulações de Woolf (1985) sobre autoria feminina, nas considerações de Del Priori (2011) sobre corpo e prazer feminino no Brasil e nos estudos de Soares (1999) sobre erotismo na poesia brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Erotismo. Humor. Poesia. Iara Rennó. Poesia eroticômica.

**ABSTRACT:** This article aims to introduce the concept of “poesia eroticômica” based on Iara Rennó’s book *Língua brasa carne flor* (2015), taking into consideration the relationship between eroticism and humor. Furthermore, we demonstrate the significance of female authorship in this phallogocentric segment (PAES, 2006) and how it becomes a transgression and a political act. For this purpose, the theoretical basis are eroticism studies of Bataille (2014) and Moraes (2015); the concept of humor in Bergson (2007), Minois (2003) and Propp (1992) and also Woolf’s postulations (1985) about female authorship, Del Priori’s concepts about body and pleasure in Brazil (2011) and, finally, Soares’ ideas about eroticism in Brazilian poetry (1999).

**KEYWORDS:** Eroticism. Humor. Poetry. Iara Rennó. Poesia eroticômica.

## **Erotismo e riso**

Tentar estabelecer um conceito é tarefa provocadora que já se inicia sem a pretensão de chegar a uma ideia fechada. Nossa proposta

é pioneira, visto que parte de um livro pouco conhecido que, além disso, é de poesia erótica. Isso porque, a poesia erótica sempre circulou na clandestinidade (Moraes, 1993)<sup>3</sup>. Rennó não é um nome conhecido dentro dos estudos literários, o livro-objeto desta pesquisa é o seu primeiro. Ela transita entre música, arte sonora e poesia. Além disso, desenvolveu o espetáculo multimídia *Macunaíma Ópera Baile* (2010) no Teatro Oficina Uzyna Uzona, baseado em seu disco *Macunaíma Ópera Tupi* (2008), ambos os projetos fazendo releituras da obra de Mário de Andrade. Realizou, também, *ORIKI in Corpore – Instalação Sonora*, no Museu Afro Brasil, em 2009, musicando poemas de Antônio Risério. Rennó fez parte da banda *DonaZica*, com a qual lançou dois discos, em 2000. Ainda na produção musical, lançou o disco de marchinhas carnavalescas autorais contemporâneas *A.B.R.A. Pré-Cá* (2012), o álbum *LARA* (2013) e o mais recente projeto musical: os discos gêmeos *ARCO e FLECHA* (2016).

O que nos interessa é desdobrar a relação entre o riso e o erotismo, que parece ser mais intrínseca do que pensamos, e investigar o/s riso/s da poesia eroticômica de *Língua brasa carne flor* (2015), de Iara Rennó. Essa noção de poesia suscita um humor, de que tipo? De que maneira os elementos linguísticos, temáticos e culturais contribuem para a construção da poesia “eroticômica”? Antes de chegarmos a uma resposta, torna-se necessário apontar o entrecruzamento entre riso e erotismo.

Em introdução feita por Olga Savary à *Carne viva* (1984), primeira antologia brasileira de poemas eróticos<sup>4</sup>, a organizadora questiona:

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

Pensando nisso, ela ainda propõe uma virada no modo como o erotismo era encarado até então, declarando a intenção da

antologia em tirar a “carga pesada” de culpa que sempre acompanhou a civilização.

A história do riso, como defende Minois (2003), é uma história da teoria do riso<sup>5</sup>; a saber, o que se registrou sobre o riso e suas ramificações ao longo do tempo, em diversas culturas e a partir de textos heterogêneos. Poderíamos começar as aproximações entre riso e erotismo afirmando que os seres humanos são os únicos animais que riem, seguindo uma observação aristotélica. Liga-se a isso o fato de que somente os seres humanos fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica (BATAILLE, 2014). Esses dois aspectos diferenciam o homem do animal. No entanto, há questionamentos sobre a ideia de Aristóteles de que o homem é o único animal que ri. Minois explica:

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

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

As categorias do riso e do erotismo são, necessariamente, categorias que não podemos controlar, no sentido de que não damos conta, em nossa animalidade<sup>6</sup>, de dominar essas pulsões.<sup>7</sup> Não se escolhe por quem sentir atração e desejo, não se pode segurar o riso diante daquilo que o provoca. Lidamos com formas de prazer que

gastam energia. Energia que, inicialmente, não serve para nada além do prazer. É o gasto inútil de energia de que fala Bataille (2014). Assim, o erotismo é aquilo que se opõe ao útil. A ele está oposto o mundo do trabalho, o qual exige um gasto de energia que será transformada em produto.

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

(...) na festa grega antiga, o riso, ritualizado, é um meio de exorcizar a desordem, o caos, os desvios, a bestialidade original. “É uma espécie de reafirmação da ordem cultural e social, por meio da experimentação ritualizada da desordem [Frontisi-Ducroux]”. (MINOIS, 2003, p. 33).<sup>8</sup>

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

O riso de Dioniso é o que mais poderia se aproximar do erotismo, visto que ele se refere ao deus da embriaguez, das festas, do vinho. “Quem melhor do que ele pode representar a alegria de viver e o riso sem entraves?” (MINOIS, 2003, p. 35). Como destaca Alexandrian (1993), Aristóteles afirma em sua *Poética* que a comédia grega antiga nasce das festas em honra a Dioniso. Essas festas, tanto no campo quanto na cidade, chamavam-se falofórias – nome que faz referência ao falo que as famílias carregavam e ofereciam ao deus Dioniso. Outro ponto importante, comentado por Alexandrian,

eram os cantos fálicos e as pilhérias obscenas que faziam parte do ritual. A festa e o riso estão diretamente ligados ao discurso erótico. Acredita-se, porém, que Dioniso era um deus perturbador, que fazia confundir as fronteiras entre real e ilusório. Para Octavio Paz (1994, p. 24), “o erotismo é sexualidade transfigurada pela imaginação humana”. Existe um aspecto real e concreto, que é o sexo, mas ele é transfigurado em erotismo pelo ilusório, pela imaginação. Portanto, a imaginação que confunde e que subverte a realidade não é um aspecto negativo quando pensamos o riso de Dioniso dessa forma.

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

O riso das festas, como vimos, era um riso ritual que acontecia em honra aos deuses. Sua função era manter, dentro daquele cenário, tudo aquilo que teatralizava permitir. Ao invés de reforçar comportamentos desviantes e excessivos, a festa assegurava as normas. A relação entre o riso das festas e o erotismo se dá pela permissividade erótica que acontecia somente naquele ritual e pelo caráter de sagrado comum aos dois. Ainda hoje, o momento de suspensão acontece durante o carnaval, para que depois prevaleçam as convenções sociais. Minois (2003) ainda acentua que o período das festas era uma espécie de “fase exorbitada, em que o excesso, o transbordamento, a transgressão das normas são a regra” (p. 30).

Esse momento de festa é chamado de “mundo ao contrário” por Minois, o que vai na contramão do mundo do trabalho.

## **Interdito e transgressão**

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

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

O interdito “não altera a violência da atividade sexual, mas abre ao homem disciplinado uma porta que a animalidade não poderia atingir, a da transgressão da regra” (BATAILLE, 2014, p. 247). O interdito é pensado pelo filósofo em duas possibilidades. A primeira delas é que existem interditos universais, como o incesto e

o sangue menstrual. A segunda possibilidade é a forma particular dos interditos, característica de cada cultura. Embora o interdito seja socialmente entendido como algo que proíbe com rigidez, para Bataille ele tem justamente a função de impulsionar a transgressão. Sendo, portanto, o “interdito criador do desejo” (BATAILLE, 2014). O impedimento criaria o desejo em nós da transgressão.

Três noções importantes que marcam a ideia de erotismo desenvolvida por Bataille (2014) são: sua ligação ao sentido de religiosidade, o movimento entre interdito e transgressão (interdito que nunca é completamente superado) e a ideia de imaginação e ritual, que fazem da atividade sexual uma atividade erótica. Dando destaque à ideia de transgressão que sempre acompanha o erótico, é necessário pensar quais os interditos enredados na nossa cultura e que acabam por incitar movimentos transgressores.

### **Interditos sócio-históricos**

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

Entre os séculos XII e XVIII, a Igreja identificava, nas mulheres, uma das formas do mal sobre a terra. Quer na filosofia, quer na moral ou na ética do período, a mulher era considerada um ninho de pecados. Os mistérios da fisiologia feminina, ligados aos ciclos da Lua, ao mesmo tempo em que seduziam os homens, os repugnavam. O fluxo menstrual,

os odores, o líquido amniótico, as expulsões do parto e as secreções de sua parceira os repeliam. O corpo feminino era considerado impuro (DEL PRIORI, 2011, p. 35).

Há muitos séculos cerceado por julgamentos de todo tipo, o corpo feminino continua investido de todo cuidado estético, tendo em vista o arsenal da indústria cosmética, que parece querer limpar, purificar os corpos femininos. <sup>9</sup>Produtos para cabelos, unhas, pés, mãos, além de sabonetes íntimos, procedimentos variados para depilação, etc.; são apenas alguns dos exemplos. Sem contar, ainda, com o padrão exigido pela sociedade e pela mídia: mulheres magras, brancas – padrão que vem sendo questionado por movimentos e discursos feministas, juntamente com questões de ordem sexual e política.

Ao século XIX é atribuído o título de “século hipócrita” (FOUCAULT, 2017). De acordo com Del Priori (2011), alguns elementos contribuem para essa definição no contexto brasileiro: 1) os casamentos arranjados; 2) a existência dos prazeres fora do casamento, em que a punição era severa somente para as mulheres; 3) as mulheres se vestiam de preto, para serem vistas apenas como mulher casada; 4) a mulher não deveria se entregar aos possíveis prazeres da carne, como o faziam os homens, porque se ela o fizesse, seria como as prostitutas – consideradas sujas e miseráveis, associadas a doenças; 5) mulheres que demonstrassem desejo sexual e vontade de prazer eram consideradas histéricas pelo discurso médico e pela crença de que o útero poderia dominar o cérebro.

No século XX, como indica Del Priori (2011), o corpo feminino começa a despir-se e isso ocorre, primeiramente, no teatro. A ideia de prazer é incorporada ao corpo, que começa a ser o centro da “sociedade do espetáculo”<sup>10</sup>. Del Priori ressalta, também, que o cinema, a dança e o esporte marcaram o início da linguagem moderna da comunicação e da publicidade. Tendo em vista esses processos de mudança, o corpo ganha novas formas e cuidados, com a criação

das *lingeries*, produtos para higiene e beleza feminina e revistas voltadas para o público feminino. Dentro de todas essas novidades, inicia-se, também, a exibição de corpos e padrões idealizados das mulheres. Na imprensa, eram divulgadas imagens das “garotas modernas”, aquelas consideradas de “boa aparência” (DEL PRIORI, 2011, p. 113). Essa exibição dos corpos femininos no cinema americano introduzia um questionamento:

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

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

Coexistiam dois segmentos no contexto da sexualidade brasileira nas primeiras décadas do século XX (DEL PRIORI, 2011): o “lado obscuro da ciência”, buscando e classificando patologias, e o outro lado que buscava investir em manuais para o sexo. Esses manuais eram destinados aos homens e mulheres casados. No entanto, Del Priori acentua que os manuais ainda eram pautados em convenções do século anterior, ligado a binarismos (feminino / masculino) e a questões científicas que continuavam a tratar do corpo feminino como objeto estranho. Os feitos tardios desses manuais, segundo a autora, foram a possibilidade de tirar do espaço da vergonha o assunto do sexo e auxiliar no conhecimento dos prazeres femininos.

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

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

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

### **Interditos literários**

Obviamente que no cenário literário não seria diferente. Virginia Woolf (1985) apontou o vazio de nomes femininos nas prateleiras em sua pesquisa sobre as mulheres e a ficção. Dentre todos os empecilhos dessa relação, uma questão lhe pareceu fundamental: as mulheres não tinham dinheiro e, conseqüentemente, um teto todo seu para que pudessem dedicar algumas horas do seu dia à escrita. Tudo se deve, segundo ela, ao fato de que, há séculos atrás, mesmo se as mulheres conseguissem um jeito de ganhar dinheiro, a lei não lhes permitiria possuir esse dinheiro ganho, porque ele seria propriedade do marido. Além do mais, os escritos sobre as mulheres eram sempre feitos pelos homens, que dispunham de teto e dinheiro.

Para Woolf, as mulheres representadas na ficção masculina não eram nada parecidas com as mulheres “reais”, vistas como “insignificantes”. Se na ficção as mulheres falavam “profundos pensamentos”, na realidade não sabiam ler nem escrever (WOOLF, 1984). A investigação da autora corrobora a ideia de que a história é escrita pelos homens. Ela aponta o fato de que as mulheres não eram incentivadas intelectualmente a produzir literatura, a escrever poemas. Este cenário mudaria apenas no decorrer do século XIX, quando as mulheres da classe média começam a escrever. Durante o século XIX, as prateleiras que antes eram vazias começam a trazer à vista nomes de mulheres (em sua maioria, romances). O que Woolf determina como sendo os requisitos necessários para que uma mulher consiga escrever são o dinheiro (independência financeira) e um quarto sossegado, onde não seja interrompida pelos afazeres domésticos. Como se desenvolveu, então, a relação entre as mulheres e a poesia erótica no Brasil?

Na poesia erótica, a grande maioria dos poemas era escrita por poetas homens, a quem era assegurado acesso à escrita e aos meios de publicação. A dificuldade das poetas no cenário da poesia erótica brasileira é comentada por Eliane Robert Moraes (2018)<sup>11</sup>, que destaca o não direito das mulheres a escrever, sendo ainda mais difícil escrever poesia erótica. Moraes aponta Alexandrina dos Santos como o primeiro nome que aparece nessa linha literária, em meados do século XIX. Somente em 1915 Gilka Machado publicaria o primeiro livro de poemas eróticos escrito por uma mulher. Sua recepção não foi inteiramente positiva, visto que parte da crítica e dos leitores confundiram a voz poética dos poemas com a figura pessoal de Machado<sup>12</sup>. No contexto em que Gilka Machado consegue publicar, apenas alguns nomes femininos figuram no cenário literário da época, como Francisca Júlia e Júlia Lopes de Almeida<sup>13</sup>. Ainda assim, nenhuma delas voltou sua obra ao tema da sexualidade e do erotismo feminino. A produção de autoria feminina aumenta, como indica Moraes (2018), nos anos 70.

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

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

Para a autora, a relação entre a escrita de autoria feminina e o corpo vai muito além de um simples tema. Ela ressalta a face contestadora desses textos e os encara como “ação transformadora” na direção de uma emancipação pela linguagem. Como indica Soares, esse interesse das poetisas em produzir textos eróticos surge de uma “consciência da necessidade de ruptura dos paradigmas masculinos”

(SOARES,1999, p. 57). De acordo com Bataille (2014, p. 118), “o erotismo em seu conjunto é infração à regra dos interditos”, e parece ter sido essa noção a que provocou poetas mulheres a construírem, por si mesmas, e não mais pela ação de escrita masculina, o prazer feminino na poesia.

### **A poesia eroticômica**

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

Para Paul Zumthor (2014), a relação entre poesia, música e dança coloca o poema em um lugar central: na cena, quando há uma performance, ou num corpo e num espírito, quando há a leitura (*Ibidem*, p. 61). A palavra poética, em Rennó, nos condiciona à leitura em voz alta. A materialização das palavras pela voz permite que se crie a cena que o poema apresenta e que os sons e os ritmos sejam mais facilmente incorporados. A cada nova leitura, uma cena diferente se forma. A ação da leitura em voz alta ou numa performance assemelha-se ao momento de fusão erótico, porque nesse momento o ser é colocado em questão, o eu é questionado

(BATAILLE, 2014). Essa semelhança se deve ao fato de que o sujeito diante do texto pode compreender-se nele (ZUMTHOR, 2014): “[o]ra, *compreender-se* não será surpreender-se, na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço?” (*Ibidem*, p. 55).

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

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

Na teoria bergsoniana (2007), o riso social e teatral se dá pela interrupção do vivo, pelo movimento mecânico, pela distração, pelo

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

A comicidade, no jogo de sentidos explorado ainda no índice do livro, acontece devido à interrupção do dado esperado. Como se trata de um livro de poemas, um livro pequeno de 103 páginas, não se espera que ele seja dividido em tomos, divisão recorrente quando se trata de grandes obras. Portanto, a forma estrutural do livro também compõe o que se quer como eroticômico, e não apenas o conteúdo. Nesse sentido, o livro enquanto objeto e imagem adiciona ao conjunto a ideia de eroticômico.

Como contraponto à tríade prazer / pecado / culpa (da linhagem exemplificada nos versos de Hilst, Prado e Savary), a voz poética de Iara Rennó se compõe de língua(gem) brasa carne flor, explora sentidos e formas, sonoridades e sensações, imagens poéticas e oralidades, para “multiplicar as imagens do desejo” (MORAES, 2015, p. 35). Se a brasa denota um fogo desprendido de amarras, a língua — instrumento de prazer da carne, instrumento de prazer do texto — é o que multiplica essas imagens, partindo da imagem da flor, isto é, a tradição do órgão sexual feminino velado pela metáfora, às imagens suscitadas pela própria nomeação: vulva, vagina, xota, fenda, buceta.

No poema seguinte, a vulva exerce função ativa. Há uma subversão de papéis. Não é a “pica” quem atua, e sim a vulva que

sorve e engole. “A pica dura”, dura no sentido tanto de uma permanência quanto no sentido de solidez e fortaleza. A disposição dos versos no processo de decrescimento compõe a ação erótica. A aliteração nos versos iniciais confere musicalidade ao poema, que termina por se completar com a retomada e releitura de um dito popular.

a vulva envolve  
sorve  
em goles

engole

a pica dura

tanto bate  
até que fica

mole

(RENNÓ, 2015, p. 70).

Os poemas de Rennó são composições poéticas, visto que aliam a musicalidade ao ritmo poético, as imagens poéticas às imagens musicais. A aliteração em seus poemas, mais do que causar um efeito de som, um ruído que se repete, faz parte também do elemento fundamental da comicidade, que é o estado mesmo de repetição (BERGSON, 2007) dos movimentos: “a vulva envolve / sorve / em goles”. O som da letra v e a articulação dessa letra em voz alta indicam a dissolução das palavras, assim como a pica é engolida pela vulva no momento da cena. Outro elemento comum à poesia e

que causa efeito cômico é o uso de expressões da oralidade. No entanto, a voz poética inverte a relação entre o dito e os versos do poema: “água mole em pedra dura, tanto bate até que fura” e os versos: “a pica dura / tanto bate / até que fica / mole”. Mesmo invertendo as imagens, o efeito cômico continua (BERGSON, 2007) e o leitor, no momento de distração, é surpreendido pelo final do poema. O eroticômico do poema retoma uma linha da poesia erótica brasileira, que é a associação do ato sexual ao ato de comer (MORAES, 2015), tanto é que a vulva “sorve em goles”, “engole”. Outra linha que é retomada, mas desconstruída, é a figura da pica, antes “tudo vence, como bem lhe agrada”, nos versos de Muniz Barreto, agora sua força infinita não é tão duradoura, é colocada em sua realidade mortal e efêmera e não mais é a agente da ação sozinha. Os versos curtos do poema também indicam a efemeridade da ação.

No poema anterior, a relação erótica se dá entre vulva e pica, uma relação heterossexual, ao contrário do poema seguinte, que aborda o erótico pelo viés da relação erótica entre mulheres:

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

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

(RENNÓ, 2015, p. 77, grifo nosso).

No poema, o tom narrativo indica uma ação com início, meio e fim. Trata-se de uma relação que se desenvolve pelo excesso (MORAES, 2015). Excesso no sentido do exagero e da dimensão das palavras, como se observa nos versos “trepamos até cair”; “até

os joelhos ficarem roxos” e “deu-me uma surra de buceta”. Transbordamento. Além disso, a linguagem é direta em suas escolhas vocabulares: “trepamos”; “pegação” e “surra de buceta” trazem a obscenidade para a cena. Obscenidade que é característica dos poemas priápicos (OLIVA NETO, 2006), ainda que aqui o órgão sexual masculino não seja do interesse da voz poética. Mais uma vez, os elementos tradicionais são ressignificados. Os versos finais indicam, além da inserção de uma expressão comum da oralidade: “que só deus”, uma subversão pela flexão de gênero: “ou melhor / que só deusa”. A referência se modifica porque o poema todo é flexionado no feminino: “trepamos deitadas; “surra de buceta”; portanto, a coerência do poema se completa na inversão da referência de sagrado. Além disso, não há receio ou culpa envolvidos na ação, há leveza, mesmo que as imagens sejam pesadas.

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

### TERÇA

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

(RENNÓ, 2015, p. 29)

A ação inicia e também se desenvolve pelo excesso: “me foder à luz do dia”; “sem limites”; “e a porra toda / que escorra (...)”; “quero perder a linha” e termina por um rompimento dessa velocidade, quando a voz poética diz “olha”, é como se ela dissesse “pare”. No entanto, a interrupção apenas precede um pedido feito em tom carinhoso: “molha / seu dedo na boca / e enfia no meu cuzinho”. Há uma quebra do ritmo, expressa pela pausa e também uma quebra do excesso, evidenciada pelo diminutivo “cuzinho”. Em “Terçã”, há jogo de sons (GOLDSTEIN, 1985): *aurora / hora; anatomia / dia; limites / tremeliques; porra / escorra; minhas / linha; caminho / cuzinho; olha / molha*. O jogo de sons é composto pela repetição, ambos configuram a cadência do poema e o cômico da linguagem.

SÁBADO de não, ressurreição

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

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

(RENNÓ, 2015, p. 25, grifo nosso)

O poema faz parte do pequeno diário do amor em carne viva e mantém a ideia de narrar diariamente as fases de um amor que machuca e do que fazer com ele. O título indica o sábado de não. O que seria esse não? O poema responde nos primeiros versos e a ideia de ressurreição também se explica: “eu ia morrer de amor / mas desisti”. Há um embate entre a vida e a morte. A ressurreição se dá pela desistência de morrer e pelo desejo de emergir da dor. Além da ideia de ressurreição, o riso é explorado nos mesmos versos, pois indica uma ironia aos românticos que morriam de amor pelo inatingível, os amores platônicos. Os versos “que me **leve** / que me **lave** / que **se foda** / que **me fodam** / outros amores” indicam uma continuidade de imagens, um desprendimento do eu poético e a ruptura do último verso: que me fodam outros amores. Mais uma vez, nos versos em destaque, o jogo de sons e a inversão. Os versos finais do poema são determinantes, pois trazem a ideia que perpassa todos os poemas. Ainda que haja momentos de melancolia em alguns poemas, a voz poética elabora o choro: “sorrindo do choro / chorando de rir”.

Em “poeminha”, a voz poética joga com a sonoridade para criar uma ambiguidade que pode significar não somente uma ordem, expressa por essa voz no sentido erótico da língua (põe), mas também uma relação de prazer da linguagem. A repetição dos versos “põe minha” ajudam a entender o título do poema, indicando não só um poema pequeno, mas também a anáfora que se segue. A ambiguidade é expressa, sobretudo, nos dois últimos versos: “põe minha xota na língua / e me declama todinha”. É um convite a participar da ação de dizer um poema pela vocalização das palavras, e também uma expressão de ordem da voz poética, sugerindo sexo oral. O uso do diminutivo indica um artifício de linguagem que causa humor, bem como o último vocábulo “me declama **todinha**”. Há um desprendimento necessário ao texto erótico que destaca sua potencialidade para o cômico e seu vocabulário dedicado ao “baixo ventre” (MORAES, 2015).

poeminha

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

(RENNÓ, 2015, p. 37).

Na festa do erotismo, o poema “noite de gala” incita a fantasia e desdobra a relação entre a linguagem, riso e erotismo:

noite de gala

a porra espirra  
na cara  
nas costas  
seca formando crostas  
e depois por cima destas  
outras camadas  
na cama  
nas coxas  
nos lábios  
por todos  
os lados  
a porra  
jorra  
forra  
impera  
esporra

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

(RENNÓ, 2015, p. 54).

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

Os versos de “noite de gala” trazem o obsceno (o que deveria estar fora da cena pelas convenções sociais), exemplo disso é o uso dos vocábulos: porra e esporra. Falar da porra que espirra por todos os lados traz também a ideia do excesso e do exagero, tão cara aos textos eróticos. O excesso indica uma ação que, pela fantasia poética, pode ser realizada quantas vezes possível e da maneira que se desejar; a primeira parte do poema exemplifica esse excesso e o completa com a sobreposição de imagens. Os últimos versos mostram a força subversiva do riso, além de desdobrar a ambiguidade do título. A subversão se faz notar pelos versos “a vida é bela” e “é uma alegria / da porra”, em razão de o erótico estar associado a categorias positivas (bela / alegria). A ambiguidade do termo gala é desdobrada pela expressão “gala na goela”, remetendo ao sexo oral no homem. O verso “alegria da porra” fecha o poema como se encerrasse a cerimônia e mostra sua forma circular, pois ele se inicia com “a porra” e termina com “da porra”. Alegria da porra é uma exclamação que reafirma o desejo alegre do excesso erótico e descarta qualquer sombra negativa.

pássaro que quero-quero  
deslizar adentro seu falo  
lambuzá-lo  
falo que eu falo é mesmo o caralho  
grosso e duro

no claro ou escuro  
eu encaro  
descasco  
te escalo  
me esfolo  
se você quiser  
te cubro até  
que estou para o que der e devir  
que o que quero-quero é cantar  
pra ver pássaro pau subir

(RENNÓ, 2015, p. 61).

A primeira imagem do poema é do pássaro. Imediatamente, a imagem do Priapo no jardim é elaborada. O grande falo do deus Priapo protegia os jardins e era admirado / temido por muitos, que acabavam tecendo poemas em sua honra (OLIVA NETO, 2006). Nesse poema, o falo, “que é mesmo o caralho”, também é homenageado, de maneira a satisfazer a vontade do eu poético. Como a poesia de Rennó está muito ligada à musicalidade, esta é também matéria de poesia.

O jogo com as palavras, a passagem do sentido próprio ao figurado (BERGSON, 2007), é explorado em todo o poema e cria sua atmosfera cômica juntamente ao jogo com a sonoridade e com a repetição. Por se tratar da brincadeira com o canto do pássaro, o som é fundamental para o entendimento do mecanismo adotado. Os versos iniciais apresentam esse jogo com as possibilidades de sentidos: “pássaro que **quero-quero** / deslizar adentro seu **falo** / **falo** que eu **falo** é mesmo o caralho”; a repetição das palavras, além de criar o ritmo do poema, cria uma tensão entre os sentidos. Quero-quero é o nome de um pássaro brasileiro, conhecido justamente pelo som de seu canto, que remete a algo como “terotero”, por isso é chamado de quero-quero. Entretanto, a partir do segundo verso, o leitor entende o jogo com a palavra “quero”, indicando a vontade do eu poético. Do mesmo modo ocorre o jogo com o vocábulo

“falo”: “falo que eu falo é mesmo o caralho”; o eu poético se coloca abertamente no verso e afirma seu desejo, trocando o pudor da palavra “falo” pela potência da palavra “caralho” e de suas adjetivações: “grosso e duro”. No penúltimo verso, o jogo com as palavras se constrói pela transposição para o poema de uma expressão da oralidade; porém, ela é subvertida. A expressão “para o que der e vier” é trocada por “para o que der e devir”. O devir é um conceito filosófico<sup>14</sup> que indica a mudança permanente pelas quais passam as coisas. A troca modifica menos o sentido do texto e se justifica pela rima da qual o vocábulo participa com o último verso: “pra ver pássaro pau subir”. O ritmo é composto pelo jogo de sons das vogais e entre as rimas: **falo** / lambuzá-lo; **duro** / escuro; **claro** / encaro; **descasco** / **escalo**; **devir** / **subir**. As rimas fazem com que o ritmo flua e o poema seja lido rapidamente, como o canto desejoso do poema, que faz pássaro pau subir.

buceta é bom

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

(molhou tudo em volta)

fez-se o som

e o som era do cacete!

(RENNÓ, 2015, p. 69).

No hibridismo erótico apresentado em *Língua brasa carne flor*, os elementos se repetem; porém, a repetição de certas imagens aparece em novo tom (BERGSON, 2007). Por exemplo, como não

poderia ser diferente, as imagens do pau e da buceta são recorrentes. No entanto, eles participam de cenas distintas, com outras abordagens. No poema anterior, a figura da “buceta” é a primeira imagem apresentada. Os versos “buceta é bom / - ele disse - / e assim fez-se” retomam o texto de Gênesis e a criação do universo. Pelo menos duas expressões são recuperadas: “e viu que era bom” e “assim fez-se”. Além disso, o verso diz muito sobre o eroticômico proposto por Rennó: “buceta é bom”. Vimos que a vagina foi uma parte do corpo feminino que, principalmente no século XIX, suscitou pesquisas médicas e mitos foram criados sobre ela. Havia o medo de o útero controlar o cérebro, havia o nojo das secreções naturais da vagina, havia o pudor religioso quanto à masturbação feminina (DEL PRIORI, 2011). A voz poética vem reafirmar uma consciência poética e política e dizer “buceta é bom”.

O cômico é elaborado pela comparação entre buceta e foca: “a buceta bateu palminha / feito uma foca / para ganhar o peixe”. O peixe é, por inferência, o pênis. Nos mesmos versos, existe o riso suscitado pelo diminutivo. O leitor faz uma operação mental e a visualização da cena causa riso. Esse riso, diferente do cômico anteriormente apresentado – porque era um humor positivo – faz rir da cena em si. O último verso traz elementos caros à poesia de Rennó: o som e o jogo de palavras; o som como temática e o jogo de palavras como artifício linguístico da comicidade. Mais uma vez a referência ao texto bíblico: “fez-se o som”, como um momento de criação acontecendo dentro do poema, dentro da fantasia erótica, “e o som era do cacete!”. A ambiguidade reside na expressão “do cacete!”, uma vez que ela pode indicar não somente o som próprio do cacete (pênis), como também revelar uma empolgação (o som era muito legal) com o som feito no encontro entre “a foca” e “o peixe”.

desde o vídeo K7  
que eu curtia um cacete  
pensei não ser com youtube

que eu mudaria de clube  
mas de repente no vimeo  
eu encontrei **outro meio**  
juntei meu corpo com o dela  
lábios com lábios pequenos  
gozamos em frente à tela  
vendo vídeos obscenos

(RENNÓ, 2015, p. 78, grifo nosso).

Rennó tem por característica os poemas-cenas. Por se tratarem de poemas eróticos, a questão imagética do texto é muito presente, além da criação de um espaço de ficção (ZUMTHOR, 2014) que desenvolve uma narrativa ágil. No poema anterior, a primeira palavra traz a marcação temporal e situa o leitor em determinada época, a época do vídeo K7<sup>15</sup>. A tecnologia aparece nesse poema para fazer a correspondência entre a transição do tempo e a descoberta de outro desejo: “desde o vídeo K7 / que eu curti um cacete”. A ambiguidade nas parônimas “K7” e “cacete” apresenta a brincadeira com a qual a voz poética lida com a situação. Os versos seguintes atualizam o desejo: “pensei não ser com youtube / que eu mudaria de clube”; a mudança ocorre na plataforma e no corpo da voz poética. Os versos que marcam esse novo desejo são: “mas de repente no vimeo<sup>16</sup> / eu encontrei outro meio”; o meio encontrado pela voz poética sugere nova plataforma, novo modo de relação com o tempo. A plataforma é o próprio corpo e sua relação com o outro corpo: “juntei meu corpo com o dela / lábios com lábios pequenos”. O final da narrativa se dá no momento do gozo, mas não deixa de lado a tela: “gozamos em frente à tela / vendo vídeos obscenos”.

O poema, embora curto, é tecido pela linha das rimas externas. A rima cria o jogo de sentidos, mas também é determinante no ritmo, na velocidade da leitura e na atmosfera cômica do poema: youtube / clube; vimeo / meio; dela / tela; pequenos / obscenos.

Além da descoberta do desejo, expressa pela oposição entre “curtia um cacete” e “lábios com lábios pequenos”, o último verso marca também uma novidade no poema, que é o consumo de vídeos obscenos pelo público feminino. O elemento da fantasia é criado a partir de uma motivação externa e o prazer surge do envolvimento, até então, desconhecido à voz poética. Nesse poema, os objetos, que poderiam ser frios, participam da ação. Eles atuam criando o desejo e não impedindo o encontro erótico de acontecer. Por mais que as plataformas marquem a passagem do tempo, elas não interferem negativamente no prazer do corpo, levando ao desnudamento (BATAILLE, 2014) da voz poética, ou seja, sua abertura para o outro. Por outro lado, entende-se a outridade (PAZ, 1994): outro corpo, outro desejo, outro meio.

### **Considerações finais**

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

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

reconhecem) a sexualidade feminina para além da maternidade. A voz de Rennó não ressoa sozinha. O texto erótico busca sempre um além mais (MORAES, 2015), o excesso se constrói tanto pelo não fechamento do desejo em uma definição ou um modelo, mas, sobretudo, pela participação ilimitada de outras vozes nesse discurso.

Em Rennó, o cômico não tem por efeito o riso / risos de zombaria ou humilhação (*katagelân*, ‘rir de’) (MINOIS, 2003). Não há um “tipo” eleito a figurar nos poemas para suscitar riso pela distração ou pelo automatismo das ações (BERGSON, 2007). O erótico se constrói no movimento contrário a tudo que é mecânico, visto que ele deriva de forças vitais de desejo. Vitais porque a definição de erotismo que abre o livro de Bataille (2014) é: “o erotismo é aprovação da vida até na morte”. (*Ibidem*, p. 15). Nos poemas analisados, quase não há rastro de morte ou sombra. No jogo entre vida e morte dentro do texto erótico, predomina a vida, o que nela se manifesta como desejo e prazer.

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

por horas  
a esmo

(RENNÓ, 2015, p. 95).

O eroticômico se configura não só pela obviedade de relacionar o erotismo ao humor ou riso, mas sim porque redescobre e reinventa, através das palavras e das imagens poéticas, uma sexualidade e um prazer femininos investidos de leveza e riso. O riso aparece enquanto tema no poema anterior e demonstra que, após o momento de fusão, o momento de prazer, não há culpa ou sentimento de tristeza, mas prevalece o riso conjunto. Se o silêncio é o elemento necessário para se ouvir a carne em brasa, o riso é o efeito desse encontro. O poema

que encerra esta análise não poderia ser outro. Nele estão contidos o erotismo e o riso, não somente em seu estado de comunicação com o outro: “ficamos nos rindo um para o outro / um do outro / e principalmente de nós mesmos”, como também a ideia de excesso e abertura que não se fecha em si mesma: “por horas / a esmo”. Riso e erotismo são capacidades humanas que demandam participação coletiva, contato com o outro, comunicação e encontro. Na festa dos poemas de Rennó prevalecem o excesso e a fusão, a leveza e o obsceno, o jogo erótico em concordância com o jogo sonoro, o prazer feminino em nuances de fantasia.

O que se tentou fazer, pelas análises dos poemas, foi uma conversa entre texto e leitor. Seguindo o que Bataille (2014) sugere: não se pode encarar um objeto erótico como algo frio, fora do eu. Ler e analisar poemas eróticos é também se colocar em questão. É necessária uma fusão entre o olhar que analisa e o som que está sendo ouvido. Sou eu também uma mulher que escreve, contemporânea de Rennó. Por isso, as considerações finais não fecham, não determinam uma verdade sobre o prazer feminino ou sobre nossa época. Não fecham os sentidos dos textos. As afirmações de Moraes (2015) e Minois (2003) corroboram essa ideia de não fechamento. Para Moraes, “a lira de Eros, inquieta com seu objeto, nunca se acomoda a uma só forma nem tampouco a uma só tradição” (*Ibidem*, p. 26); portanto, não cabe tentar alinhar a poesia de Rennó a uma tradição erótica, seja de autoria feminina ou de autoria masculina. Há pontos de contato entre sua poesia e variadas tradições, mas há também o aparecimento de um conceito de poesia: a poesia eroticômica. Embora seja possível que essa abordagem apareça em outros e outras poetas, Rennó quem a nomeia e introduz essa ideia em *Língua brasa carne flor*. Além disso, a ideia de ilimitado é reforçada também no riso: “[a] primeira qualidade do humor é precisamente escapar a todas as definições, ser inapreensível, como um espírito que passa” (MINOIS, 2003, p. 79). O erótico e o riso não têm limite e não podem ser restritos a uma definição, tampouco o seria a poesia.

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

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

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

## Referências

- ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CÂMARA, Mario. *Corpos pagãos: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta Brasil, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MORAES, Eliane Robert. (Org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.
- OLIVA NETO, João Angelo. *Falo no jardim: priapéia grega, priapéia latina*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2006.
- PAES, José Paulo. (Org.). *Poesia Erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- SAVARY, Olga. (Org.). *Carne Viva*. Rio de Janeiro: Editora Achiamé, 1984.
- SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.
- RENNÓ, Iara. *Língua brasa carne flor*. São Paulo: Patuá, 2015.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

## Notas

<sup>3</sup> Conferir: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/16/mais/15.html>.

<sup>4</sup> Consta na capa a informação de que esta é a primeira antologia brasileira de poemas eróticos. Há setenta e cinco poetas na seleção.

<sup>5</sup> Minois fala de uma teoria do riso, mas Mary Beard assegura não haver uma teoria *do* riso e sim uma teoria *sobre* o riso. Ela aponta que tomamos como *teoria clássica do riso* o que são apenas excertos de Aristóteles.

<sup>6</sup> Animalidade aqui se refere ao pensamento de Bataille (2014).

<sup>7</sup> Minois (2003) ressalta o riso como força que ultrapassa o homem.

<sup>8</sup> Cabe ressaltar que a esse aspecto de ordem da festa grega antiga liga-se o aspecto do mundo do trabalho, que é o mundo dos interditos.

<sup>9</sup> Baudelaire, em “O pintor da vida moderna”, já mencionava a oposição entre o artificial e o natural, destacando o poder da maquiagem em conseguir disfarçar as imperfeições, que eram (e são) naturais ao corpo.

<sup>10</sup> A ideia de uma sociedade do espetáculo, elaborada por Guy Debord (2003), consistiria numa relação entre as pessoas, mediatizada por imagens.

<sup>11</sup> Em entrevista, disponível no link: <<https://observador.pt/especiais/eliane-robert-moraes-e-o-erotismo-nao-sao-so-os-portugueses-nos-tambem-temos-os-nossos-belos-recalques/>>

<sup>12</sup> Conf. prefácio de Maria Lúcia Dal Farra à Poesia completa de Gilka Machado, lançada em 2017.

<sup>13</sup> Francisca Júlia (1871-1920) publicou quatro livros, o primeiro em 1895. Publicou também poemas para crianças. Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) publicou romances, contos, novelas, crônicas, relatos de viagens e conferências. Seu primeiro livro em 1886.

<sup>14</sup> In: Santos, Maria Carolina Alves dos. *A lição de Heráclito*. Trans/Form/Ação, São Paulo, 13: 1-9, 1990.

<sup>15</sup> Gravador de áudio e vídeo surgido em 1971 e muito comum no Brasil na década de 1980.

<sup>16</sup> Plataforma digital para compartilhamento de vídeos enviados pelos usuários.