

“Porque os corpos se entendem / mas al almas não”: Lupe Gómez e Olga Savary

Marleine Paula Marcondes e Ferreira de Toledo

[Recibido, xaneiro 2011; aceptado, marzo 2011]

RESUMO Um confronto entre *Pornografía*, da poeta galega Lupe Gómez, e *Magma*, da brasileira Olga Savary, mostra que a primeira quer ser substantivamente pornógrafa e a última, erógrafa. Lupe, numa catarse a seu modo, expõe-se, coisifica-se, vende-se, machuca-se. Olga é toda sensualidade, gozo, êxtase. A ambas pode-se e não se pode aplicar o dístico de Manuel Bandeira: “Porque os corpos se entendem / mas as almas não”. Aplica-se a Olga, porque é uma poeta quase nada contemplativa, mas não se aplica, porque em seus versos não é apenas o corpo que goza, mas a pessoa inteira. Aplica-se a Lupe devido à carnalidade de seus versos, porém não se aplica, porque neles não há entendimento entre os amantes, mas mútua agressão. Olga transita do éros para o pórnos, mas não consegue desvencilhar-se do envolvimento passional, e faz que o pórnos acabe pondo-se a serviço do éros. Por outro lado, em Lupe há irrupções do éros em meio ao pórnos, configurando um conflito interior, uma profunda dor. Um balanço final mostra a vitória do éros, que, para Platão, é a força propulsora que conduz o homem a seu anseio mais profundo: o Bem, o Justo, o Belo. Lupe Gómez e Olga Savary, como todos os poetas, por meio do eros, contemplam a “beleza em si” e transfiguram-na em seus versos.

PALAVRAS-CHAVE: agressão, beleza, carnalidade, erografia, êxtase, pornografia.

ABSTRACT A confrontation between *Pornografía*, by the Galician poetess Lupe Gómez and *Magma*, by the Brazilian Olga Savary, shows the fact that the former intends to be substantively pornographical whereas the latter intends to be erographical. Lupe gets herself exposed, reified, sold and hurt in a catharsis of her own. To both of them it may and may not be applied the distich by Manuel Bandeira: “Porque os corpos se entendem/ mas as almas não”. It is applied to Olga as she is a woman poet hardly ever indulgent, although it is not applied to her because within her lines it is not the body who enjoys, but the whole person. It is applied to Lupe due to the lust inherent in her lines, although it is not applied to her because there is not an understanding amongst the lovers but a reciprocal aggression. Olga passes along the eros towards the porn, but cannot manage to detach herself from the passionate involvement, thus

making *porn* be in service to *eros*. On the other hand, there are in Lupe some irruptions of *eros* within *porn*, shaping thus an inner conflict, a deep pain. A final balance shows the victory of *eros*, which, to Plato, is the propellent force which leads the man to his deepest wish: the Good, the Fair, the Beauty. Lupe Gómez and Olga Savary, as every poet, gaze at the “beauty in itself” through *eros* and transfigure it into their lines.

KEYWORDS: aggression, beauty, ecstasy, erography, lust, pornography.

Pornografía é o título que a poeta galega Lupe Gómez escolheu para o libro publicado em 1995, no qual reúne sua primeira produção poética, os versos que escreveu por volta dos vinte anos. Relendo-o, dez anos depois, a poeta comove-se consigo mesma: “Este libro naceu de sentir profunda dor”... “Aqueles versos desgarrados e breves definíronme por dentro”... “Deixei nel escrito as miñas razóns de ser, vivir” (Gómez, 2005: 109).

Pornografía é bem pessoal. Hoje a poeta experimenta superação, conforme confessa numa comunicação gerada por este trabalho: “Foi o meu primeiro livro e xurdiu dunha crise interior moi grande, moi dolorosa. Neste momento da minha vida son moito mais feliz e volver a falar de putas e cristais rotos resúltame doloroso” – mas reconhece que o primeiro livro é como o primeiro filho: marca a vida.

Pornografía é a característica daquilo que fere o pudor. Conota obscenidade. Por que um livro chamado *Pornografía*? A própria Lupe Gómez se explica: em seus versos pretende destapar-se, deixar-se fotografar como para uma revista de nus literários, e quer que seus leitores sejam pornógrafos (2005: 9).

Para ela pornografía é coisa séria, não pode ser objeto do sensacionalismo da mídia, como em “Miro a televisión”:

Someten a pornografía a
termos de renda.
Descobren no sexo
palabras falsas.
Do amor fixeron
escenas.

(Gómez, 2005: 66).

Em Lupe Gómez pornografia tem mais que ver com transgressão do que com obscenidade. Almeida e Baltrush (2007) também lhe observam esse caráter infrator, aproximando-a da poeta portuguesa Adília Lopes:

Tanto a galega Lupe Gómez como a portuguesa Adília Lopes foram consideradas, nos seus respectivos contextos, como autoras transgressoras com obras cuja qualidade literária chegou a ser questionada. Apesar disso, ambas cultivam um discurso po(i)ético com grande força expressiva e de economia formal –esta última levada a cabo de forma distinta em ambas as obras.

A transgressão começa pelos títulos dos poemas, todos prosaicos: “Proceso de despoboación rural”, “Ocultación de datos”, “Estado de alerta”... A poeta é visceralmente infratora, conforme seus próprios depoimentos: em relação a sua infância, muito marcada pela figura paterna, ela fala de uma “obediencia libre” (2005: 7); diz também ter sido uma menina tranquila mas conflitiva, que um dia revelou a seus amigos a tensão que nela havia –e audaciosamente confessa: “E fun puta porque o decidín eu soa” (2005: 9).

A palavra pornografia, de étimo grego, significa escrita da prostituição. É da raiz do verbo *pérnemi*, que quer dizer exportar e vender, particularmente prisioneiros, porque quase todas as prostitutas eram primitivamente escravas (Bailly, 1950). Por outro lado, a palavra prostituição, de étimo latino, vem do verbo *prostituo*, cujo primeiro significado é colocar na frente, expor aos olhos (Gaffiot, 1988).

O pornografismo de Lupe Gómez associa venda e exposição. Para ela, pornografar é desvendar a prostituição, de forma provocativa. É ser irreverente, chocante, violenta, cheia de arestas, perplexidades, durezas, sensações fortes, arrebatamentos, sadismos, masoquismos, sujeições, liberações, machucaduras, sangue; é escrever poesia física, material, pouco reflexiva, nada sentimental, como em “Amor libre”: “A túa xustiza facía no / meu sexo / unha bandeira” (2005: 83).

Justiça aí está como justeza; a penetração justa fazia uma bandeira, porque fazia sangrar, como em “Cruz vermelha”: “O sangue / da miña dor / é a miña bandeira” (2005: 97).

Lupe Gómez diz o que não se costuma dizer. Sua pornografia não é obscena, embora às vezes sua linguagem o seja. Tem prazer em coisificar-se, em tratar a si mesma como objeto sexual, numa catarse a seu modo, que causa

perplexidade ao leitor convencional. O que ela deseja é exatamente derrubar as convenções, como em “Cerâmica”: “Construímos o sexo / cos nosos dedos” (2005: 18) e em “Servizo de compra-venda”: “Quero vender o meu corpo / para penetrar en ti (2005: 94).

O pornografismo de Lupe Gómez encontra paralelo no erografismo de outra poeta, a brasileira paraense Olga Savary. Na poesia erótico-amorosa de Savary, destaca-se *Magma*. Editado em 1982, esse livro foi saudado pela crítica e pela imprensa como o primeiro no Brasil escrito por mulher com temática exclusivamente erótica.

Magma são as entranhas da terra, é o fogo (signo da paixão) em forma líquida, em forma de lava. Olga Savary escolheu para epígrafe desse livro o conhecido dístico de Manuel Bandeira: “Porque os corpos se entendem / mas as almas não”. Enigmática, anotou no exemplar de *Repertório selvagem* (compilação de sua obra completa, doze livros de poesia, de 1947 até 1998), com o qual me presenteou: “Concordo, só porque acho bonito como é dito. Mas na realidade não concordo” (1998: 65).

210 Na lírica amorosa da poeta brasileira, de fato, não existe o dualismo corpo e alma. É a pessoa indivisa que se entrega à paixão. O que acontece é que Olga Savary é quase nada contemplativa e quase nada contemplativo é seu entendimento (se é que no caso se pode falar de “entendimento”) do amor. Em “Rota” deseja ela: “Que arda em nós / tudo quanto arde / e que nos tarde a tarde” (1998: 74).

O amor não é entendido unilateralmente como um encontro de corpos, porque algo deve arder em “nós”, pessoas, e não apenas em nossos corpos. E deve arder “tudo quanto arde”, isto é, mãos, pés, braços, pernas, cabeça, face, pele, sangue..., mas também emoção, sentimento, riso, choro, dor, prazer, pensamento, convicções..., absolutamente tudo o que forma o humano, masculino e feminino. E que esta ardência dure, que demore a chegar a “tarde”, cósmica e existencial. Amor nada espiritual, mas tampouco apenas físico, já que envolve a pessoa em sua totalidade.

Este tipo de amor que perpassa toda a lírica savaryana configura o *éros* do antigo panteão grego. Hesíodo descreve-o na Teogonia como o “deus do amor e do desejo, capaz de subjugar os corações e vencer o bom senso”¹.

¹ Cita-se por (<http://www.nomismatike.hpg.ig.com.br/Mitologia/Éros.html>).

A lírica amorosa de Lupe Gómez é pornografia; a de Olga Savary, erografia, escrita do *éros*.

Desejo inflamado, paixão que arrebatava, *éros* só se satisfaz no orgasmo, *petite mort* dos franceses, que aparece em “Acomodação do desejo”:

Deito-me com quem é livre à beira dos abismos
E estou perto do meu desejo.

Depois do silêncio úmido dos lugares de pedra,
dos lugares de água, dos regatos perdidos,
lá onde morremos de um vago êxtase,
de uma requintada barbárie estávamos morrendo,
lá onde meus pés estavam na água
e meu coração sob meus pés,
se seguisses minhas pegadas
e ao êxtase me seguisses
até morrermos, uma tal morte
seria digna de ser morrida.

Então morramos dessa breve morte lenta,
Cadenciada, rude, dessa morte lúdica

(Savary, 1998: 192).

O ritmo é fluido, dolente e envolvente. Os versos escorrem como a água de que são feitos. Há dois planos que se interpenetram: um passeio por lugares perdidos, inexplorados, que só a poeta conhece, lugares úmidos, de pedra, à beira de abismos, por onde ela caminha dentro da água, com os pés descalços. Esse passeio é uma metáfora da cópula e do subsequente orgasmo, porque os signos são ambivalentes: “abismos”, “silêncio úmido”, “morrermos”, “vago êxtase”, “coração sob os pés”, “morte lenta”, “cadenciada”, “rude”, “lúdica”. É possível, contudo, ir além e encontrar na languidez desses versos mais que uma metáfora, uma transubstanciação da paisagem e do passeio em subida até o clímax do ato amoroso. Isto é, à medida que são lidos, esses versos estirados, discretamente cadenciados e livres, induzem ao desejo, transubstanciam-se em desejo, que pode muito bem desembocar no orgasmo; aliás, é o convite que a poeta faz não só a seu amado, mas também a quem a lê.

Olga convida ao êxtase: “se seguisses minhas pegadas/ e ao êxtase me seguisses”. No *éros* é essencial o êxtase, o arrebatamento para fora de si, como

se os amantes fossem possuídos por um *dáimon*. Semelhante ao *entbousiasmós* do Íon platónico, entendido como possessão divina que leva ao transe poético (Platon, 1903), o êxtase amoroso priva os amantes da razão ao envolvê-los no gozo – que não é apenas físico, mas apossa-se da pessoa inteira, corpo e alma.

O gozo, levado ás últimas conseqüências, pode desembocar na morte: “Então morramos desta morte lenta / Cadenciada, rude, desta morte lúdica.”

Mas a transgressão sexual de Lupe Gómez também pode culminar na morte². Se em “Hemorraxia interna” a poeta confessa que sangra e sangra (2005: 42), é porque caminha para a morte. Há mesmo um poema que se chama “Morte”, feito de sangue:

Tenho o sangue
perfectamente medido
polos médicos
e non o sinto

(Gómez, 2005: 47).

212

A violência que está constantemente associada à prostituição aparece em “Miro a televisión”, quando a poeta se vê atirada de uma ponte, caída sobre pedras, portanto morta, ou quase:

Tiráronme da ponte.
Caín contra as pedras
.....
Non me quedan
brazos

(Gómez, 2005: 66).

A poeta parece mesmo buscar a morte como forma de libertação, uma vez que considera a vida muito dura, como se pode ver em “Combate”:

A vida é tan
dura que cando
vou por calquera rúa

² Debo este apunte á observación da propia autora sobre a minha análise inicial.

tódalas persoas
coas que me cruzo
vaian como vaian vestidas
son boxeadores

(Gómez, 2005: 80).

Por isso escreve, em “Matria”, que sua pele enrugará, não obstante todos os cremes; que inexoravelmente morrerá, e o pátio de sua casa será de terra e erva. Contudo conclui: “parirás máis veces / despois de morta” (2005: 85). Prevê para si o destino dos poetas: a consagração depois da morte. “Diacronía” está na mesma clave, acrescentando a necessidade de paciência para aguardar o muito tempo que falta:

Pouco a pouco
seremos libres.
Fai falta
moito tempo

(Gómez, 2005: 88).

213

“Procesión de Xesús Nazareno” faz uma intertextualidade interessante com a fé (não se pode esquecer que o ambiente de Lupe Gómez é a Galícia, onde se inclui o centro religioso de Santiago de Compostela):

A morte da palabra
remata
no lugar onde os
fregueses se entregan
á CRUZ. Fanse os mortos

(Gómez, 2005: 92).

Os principais signos são aí ambivalentes. A morte da palavra é ao mesmo tempo a morte da poeta, que deixará de liberar palavras, e é a morte de Jesus Nazareno, a palavra de Deus feita carne. À Cruz se entrega Jesus Nazareno, mas têm de entregar-se também inexoravelmente os fregueses (os pertencentes à freguesia, isto é, paróquia; por extensão, os homens), porque ninguém escapa do sofrimento. Assim se vão fazendo os mortos.

Quer dizer: diante da morte, como diante da vida, a poeta não contempla paliativos; está fadada por si mesma às arestas e machucaduras da pornografia, que só podem desembocar na morte. É a sua realidade, que ela mesma escolheu.

Para Olga Savary, erográfica, a morte é um êxtase sem volta; para Lupe Gómez, pornográfica, é a esperada autoagressão final.

Olga Savary, erográfica, é fluida e escolheu a água como referencial de seu erotismo, ora a água do mar, para exprimir a violência da paixão, ora a dos rios e igarapés, que transudam a languidez do desejo. A recorrência deste signo em *Magma* motivou Antônio Houaiss a dizer à poeta: “Cuidado, menina, tem tanta água neste livro que prefacio que você está arriscada a morrer por afogamento” (Toledo, 2009: 68). Eis “Mar II”:

Mar é o nome do meu macho,
meu cavalo e cavaleiro
que arremete, força, chicoteia
a fêmea que ele chama de rainha, areia.
Mar é um macho como não há nenhum.
Mar é um macho como não há igual
-e eu toda água

(Savary, 1998: 177).

Esses versos concluem a declaração da poeta de que seu amado é um inimigo que não tem piedade nenhuma dela, mas que a penetra por inteiro, levando-a a experimentar o gozo em toda a sua violência:

Amo-te, amor-meu-inimigo,
De mim não tendo piedade alguma.
Amo-te, amor-sol-a-pino, feroz, sem nenhuma sombra.
Estás inteiro em mim e vou sozinha.
Ao ver-te, amor, minha sorte ficou
Como se diz: marcada

(Savary, 1998: 177).

Assim Olga associa a violência do desejo ao impacto ardente das ondas do mar, que arremetem, forçam, chicoteiam, uma vez que seu amante é também seu inimigo. Mal veladas fantasias sexuais, que envolvem o leitor na cadência

rítmica e no enlevo de palavras mais que sugestivas: “cavalo”, “cavaleiro”, “arremete”, “chicoteia”, “inteiro em mim”, “amor feroz”, “sorte marcada”. O evento erótico deste poema chega a ter alcance cósmico:

O turbilhão das ondas, borbulhando pleno de energia, movimento e barulho intensos, até o encontro com a terra. No embate, o clímax, após o qual tudo é lasso e se desfaz em um instante. O desejo é então traduzido em prazer. Mas a satisfação plena não se esgota no prazer físico (...) a representação erótica transcende o plano físico-biológico do ser e invade o espaço cosmogônico, revestindo-se de sentido criador de vida. Esse sentido, a poeta o traz, em metalinguagem, no próprio ritmo da poesia, que, no vaivém das palavras, meticolosamente escolhidas e precisamente dispostas, imita a realidade do ato erótico (Toledo, 2009: 71).

Em “Claro Enigma” aparece a água em sua doçura, igualmente erótica:

Esta palavra apenas sugerida
No que eu não ousava e agora ousou
Nas manhãs da memória, onde demoras
No solário e no canto dos teus pássaros,
Esta palavra amor andava pela relva
Como serpente sacudindo o guizo,
roçava distraidamente a água
fazendo de si desenhos imprecisos,
a mim tornando labirinto (o amado a prumo,
que é dele a essência e o princípio),
esta palavra amor rondava a claridade
do te ver, a quem de si não sabe
por buscar na água só a tua imagem,
esta palavra amor andava nos telhados,
acompanhava o som dos meus sapatos,
camuflada em meus olhos e ouvidos.
Na boca, nada

(Savary, 1998: 189).

Em comentário de rodapé, Olga Savary declara que sua intenção era fazer um soneto – que acabou ficando com mais versos que o convencional. De fato, impossível não pensar em Camões, diante de antíteses como “o que eu ousava e agora não ousou”, “esta palavra apenas sugerida”, “a quem de si não sabe”. Aliás, o título é também antitético: “Claro enigma”. O enigma configura um

desafio: unir o platonismo sugerido pelas reminiscências camonianas com a concreitude de Savary (“Esta palavra amor andava pela relva/ como serpente sacudindo o guizo”) e transubstanciar a realidade linguística em factual (“esta palavra amor andava nos telhados”). O signo da água, aqui mansa, como de igarapé, sugere a languidez do desejo em andamento e depois satisfeito: “[esta palavra amor] roçava distraidamente a água/ fazendo de si desenhos imprecisos,/ a mim tornando labirinto (o amado a prumo,/ que é dele a essência e o princípio)”.

Olga entrega-se à paixão por inteiro, não apenas em seu corpo. Por isso ela concorda e não concorda com o entendimento carnal do amor, segundo Manuel Bandeira.

Mas com relação a Lupe Gómez, poderia o famoso dístico servir-lhe de epígrafe aos versos? Sim e não. Sim, se for levada em conta preferencialmente a carnalidade de quase todos eles. Dois poemas representam posicionamento ideológico a esse respeito, de endossamento da certeza de que entre amantes só existe união física.

216

Em “O ano pasado” percebe-se que a unidade física dos amantes é perfeita, a ponto de o sangue e a dor de um serem também os do outro: “Antes, cando el se cortaba, / sangrabamos xuntos, / e doíame o seu dedo” (Gómez, 2005: 89).

Em “Aldea global” a impossibilidade de comunicação em nível pessoal ultrapassa o âmbito exclusivamente sensório:

A aldea global
e todo o demais
é un soliloquio,
é a torcedura dunha perna
e acabará sendo
dous ollos enfermos
de dous borrachos

(Gómez, 2005: 75).

Isto é: na sociedade, cujas regras Lupe geralmente contesta, ninguém se importa com ninguém, a fala é um soliloquio. Se alguém se machuca, só terá o olhar indiferente de dois bêbados.

Essa ideologia da carnalidade concretiza-se na maioria dos poemas pornográficos. Lupe Gómez quer ser solidária com as putas (“Gústame / que me confundan / con elas”, 2005: 71), sente necessidade física da cópula (“O meu sexo sen o teu sexo / non é ningunha revolución”, 2005: 73), quer experimentar sensações fortes (“Quero correr / diante dun coche / que corra moitísimo”, 2005: 91), quer vender-se como prostituta (“Quero vender o meu corpo / para penetrar em ti”, 2005: 94), quer ser brutalmente violentada (“Quero chegar / a algún sitio / aínda que ali / me violen / con cristais”, 2005: 98), quer ser posuída despudoradamente num campo de futebol:

Chegarei coa miña roupa
rota
a un campo onde
verei visións. Onde
amarei de verdade
a quen amo

(Gómez, 2005: 102).

Lupe Gómez chega a não se importar com quem seja seu amante, quer apenas amar: “Ámote, / non sei a quen, / pero ámote” (2005: 72).

217

Entretanto, mesmo que apenas física, é difícil ver comunhão nas lides amorosas de Lupe Gómez. É mais apropriado falar em prazer doloroso resultante de uma reciprocidade de agressões. É neste aspecto que não lhe cabem com justeza os também irreverentes versos de Manuel Bandeira, os quais subentendem comunhão.

Se em Olga Savary o amor se expressa sob a fluidez da água, em Lupe Gómez os signos traduzem agressividade, machucadura. São principalmente três: cristal, sangue e putas. Em “Festas patronais”, ela revela que ao final dessas festas metia a mão nos cristais, porque lhe provocavam dor – dor que ela certamente considerava um prazer (2005: 48). Mais contundente ainda é “Meta”:

Quero chegar
a algún sitio
aínda que alí
me violen
con cristais

(Gómez, 2005: 98).

Ser violada com cristais... a cópula raia ao sangue, que aparece claramente no tríptico “Hemorragia interna”: “Sangro, sangro, / Sangro, tanto coma um home, / ou mais” (2005: 42). Os cristais cortam, sai sangue. Era de se esperar que a poeta sangrasse como mulher menstruada, mas, em agressivo estranhamento, ela sangra como um homem.

Há putas por toda parte, pelas quais a poeta é deslumbradamente atraída, como escreve em “Ocultación de datos”:

Na miña nenez
non houbo putas.
Cando as vin
Deslumbráronme

(Gómez, 2005: 29).

Lupe Gómez gosta de ser confundida com as putas, solidariza-se com elas, como se vê em “As putas”: “Gústa-me / que me confundan / com elas” (2005: 71). Exatamente porque as putas se expõem, copulam, mas não entram em comunhão, agridem o *status quo*, como a poeta.

218

Olga Savary erográfica, Lupe Gómez pornográfica. Mas uma troca de papéis não é impossível.

Savary tenta caminhar do *éros* para o *pórnos*, como se vê no poema “Em uso”:

Não acredito em empertigadas metafísicas
mas numa alta sensualidade posta em uso:

que o meu homem sempre esteja em riste
e eu sempre úmida para o meu homem

(Savary, 1998: 196).

Não é tão óbvia, nem busca prazer na dor física, mas chega a raiar o pornográfico em alguns poemas. Quando adota essa postura, os signos líquidos cedem lugar ao animalesco: “coice”, “cavalo”, “égua”, “cavaleiro”. “Dionisiaca” é um título expressivo para um tríptico contundente, rico em aliterações sugestivas. O primeiro verso é um silvo como de fogo; o segundo e terceiro, cheios de as, dão impressão de escracho; o segundo é propositada-

mente cacofônico. Estamos perto dos domínios da pornografia: “Nos rins o coice da flama, / cavalo e égua cavalgada e cavalgando / a pradaria da cama” (1998: 179).

A respeito de “É permitido jogar comida aos animais”, também próximo dessa linha pornográfica, Olga Savary comenta:

Título: o contrário da ordem na placa do zoológico. Lá não se pode; neste poema é desejável dar comida aos animais (animal sou eu, poeta, e o Amado idem. Já deu p/notar que, embora seja uma pessoa que trabalha c/a mente, tenho certo desprezo pela parte puramente intelectual do ser). Comida, aqui, como metáfora (Savary, 1998: 173).

Nesse desprezo pela parte puramente intelectual do ser, Olga se aproxima da orientação pornográfica de Lupe, que deixa transparecer o mesmo sentimento nos versos de “Nesta sociedade non hai un discurso da tolerância”:

Sorririlles ao cura
e ao mestre
porque non teñen ren
que ensinarme

(Gómez, 2005: 74).

À semelhança de Lupe Gómez, em “É permitido dar comida aos animais”, Olga Savary insiste nos signos impactantes (“fogo aceso”, “bicho”, “domada”, “magma”, “fera”) e no deleite físico da sujeição (“ponho-me nua para ser domada/ e o coração do magma eu atiro à fera”).

Entretanto, Olga Savary não consegue desvencilhar-se da emoção e do envolvimento pessoal; não consegue ser puramente física e material como o exige a pornografia, justamente porque, no fundo, como ela mesma confessa, não acredita que apenas os corpos se entendam. “É permitido dar comida aos animais”, como outras produções mais impactantes de Olga, é um poema quase obsceno, mas não chega a ser a grafia do *pórnos*; pela envolvência do clima e pela languidez do ritmo continua nos domínios do *éros*:

A sombra vindo da floresta
cobrindo-nos como um toldo,
os anéis de folhas e raízes

e os véus de areias e marés,
a água vindo em meio ao fogo aceso,
olho no olho o bicho que me espreita,
ponho-me nua para ser domada
e o coração do magma eu atiro à fera

(Savary, 1998: 173).

Ela está nua para ser domada, como um animal; olha para o bicho (amante) que a espreita, atira à fera (sentido figurado, entenda-se o falo) o coração do magma (sentido figurado, entenda-se a vulva). São imagens visuais, ao gosto da pornografia – mas paira sobre a cena, denotando mal disfarçado pudor, a sombra que vem da floresta e cobre os amantes como um toldo. O *pórnos* está a serviço do *éros*.

Por outro lado, Lupe Gómez, pornógrafa por convicção, a despeito de si mesma, resvala para o *éros*. Não há, contudo, uma caminhada do *pórnos* em direção ao *éros*, mas uma concomitância de posições – o que sinaliza para um mal velado conflito interior. Prova disso é que seus versos acabam provocando no leitor um sentimento de compaixão pela (então) jovem poeta, um sentimento bom, um desejo de levar-lhe consolo e alívio, um sentimento de amor.

220

Em “Loito de alivio”, cansada de deleitar-se com a dor física, ela pede arrego:

Sopra
sobre a miña ferida
para que non me doa
tanto

(Gómez, 2005: 101).

Em “Fuxida”, quer escapar de suas próprias fronteiras, isto é, das correntes da sexualidade fora dos padrões: “Só espero que haxa / camiões / na fronteira” (2005: 106).

“Tela clara de liño” é um poema emblemático nesta virada, pois nele a poeta confessa-se uma prostituta (domínio do *pórnos*), que espera muito mais do amor (domínio do *éros*):

Vou estar
nunha esquina

convertida nunha
prostituta
que espera sempre
moito máis
do amor

(Gómez, 2005: 90).

Em “Profundidade de campo”, a visualidade do *pórnos* cede lugar ao escondido, indizível, ao mistério das coisas, da vida, do mundo. É de notar o contraponto entre “todo” e “abismo”:

Nunca direi
todo.
 É grande
 o abismo

(Gómez, 2005: 15).

A comunhão amorosa que a poeta não conseguiu encontrar no relacionamento sexual acontece nas recordações da infância, no amor a três, entre ela, seu pai e sua mãe, amor que de certa forma também é *éros*. “Analogía” é um poema de saudades, comovente, em que ela abre sua alma, seu anseio de amar e ser amada na totalidade de seu ser. Aí o amor não precisa de palavras; são gestos, intuições, segredos, silêncios; muito bonito dizer em galego “un segredo entre nlostres”:

Coma de pequena,
bañada no río, despois,
cando choraba e sentía
frescura ao mesmo
tempo e meus pais
me amaban sen
dicir nunca a palabra AMO
coma un segredo
entre nlostres

(Gómez, 2005: 26).

Balanzo final: Olga Savary é substantivamente erógrafa, a despeito de algumas vezes esforçar-se para estacionar no *pórnos*. Em sua lírica amorosa, pelo

menos em *Magma*, o *pórnos* está a serviço do *éros*. Lupe é pornógrafa por transgressão, para ferir um *status quo* exterior e/ou interior, para dar o seu grito, por catarse; contudo, a despeito de si mesma e das convicções que deixa transparecer, concomitantemente busca o *éros* como um porto seguro. Somadas as forças das duas poetisas, “matematicamente” predomina o *éros*, a força propulsora e inelutável da paixão. Por quê? Penso que Platão tem a resposta (Barros, 2008). Platão acredita que todo o homem deseja o Bem, embora possa enganar-se e tomar o mal por bem. No “Fedro” propõe o *éros* primeiramente como um mal, um jogo ímpio – mas, numa segunda visão, apresenta-o como um bem, um jogo sagrado, “uma possessão divina pela qual nos elevamos acima de nós mesmos”. Ora, se a alma humana busca o soberano Bem, o Belo, o Justo, é pelo impulso do Amor que pode atingir a realização de seu essencial anseio:

Nesse movimento para o Bem..., o amor atua como uma força propulsora, fecunda, que sempre nos estimula a caminhar em direção a nós mesmos, à nossa verdadeira natureza, sedenta do belo, do bem e da verdade. [...] vivifica nossa alma, alimenta-a do que é adequado à sua natureza divina. Por ele, passamos do culto a um belo corpo ao culto dos corpos belos, daí ao culto dos belos discursos e leis, ao culto das ciências e, finalmente, ao encontro com a beleza em si [...] O Éros platônico é libertador (Barros, 2008).

222

Assim sendo, todo homem e mulher, inclusive os poetas, são ontologicamente sujeitos e objetos do *éros*, porque não há outro caminho para poderem alcançar o Bem, o Belo, o Justo, ideal humano universal. Todo poeta, pela intermediação do *éros*, contempla a “beleza em si” e transfigura-a na linguagem. É o que acontece com a lírica amorosa dessas duas poetisas, na aspereza de uma e na languidez da outra. A temática, pornográfica ou erográfica, consorcia-se amigavelmente com as imagens ousadas, com as sonoridades, com os ritmos, conformando aquilo que se pode chamar de Belo. Nas duas, o *quid* identificador da verdadeira poesia: amor da palavra, encantamento da palavra.

A propósito: “o poeta é um fingidor”, não só no sentido de falsificador, mas, sobretudo, numa nuance oculta sob a etimologia dessa palavra incitadora. Em latim, o que *fingit* é o que modela, dá forma, esculpe (Gaffiot, 1998). O poeta “modela”, o crítico desmancha, para fazer outra coisa: para entrar na alma do poeta, o quanto possível.

Marleine Paula Marcondes e Ferreira de Toledo
Universidade de São Paulo (USP), Escola Superior de Propaganda e
Marketing (ESPM)

Bibliografia

- Almeida, Ana Bela Simões de e Burghard Baltrush. 2007. “Entre o Essencialismo rural de Fisteus e o Pós-Modernismo urbano de Lisboa – uma comparação (im)possível entre Lupe Gómez e Adília Lopes”, em *Mulleres em Galicia – Galicia e os outros pobos da Península, Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos, Barcelona, 28-31 de Maio de 2003* (eds. Helena González e María Xesús Lama). Sada-A Coruña: Edicións do Castro, pp. 299-312.
- Bailly, A. 1950. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette.
- Barros, Gilda Naécia Maciel de. s/d. *Éros, a força do amor na Paideia de Platão*, em <http://hottopos.com/videtur18/gilda.htm>, acessado em 25/04/2008.
- Ferreira, António Gomes. s/d. *Dicionário de Latim-Português*. Porto: Porto Editora.
- Gaffiot, F. 1988. *Dictionnaire Latin-Français*. Paris: Hachette.
- Gómez, Lupe. 2005. *Pornografia*. Santiago de Compostela: Editorial Compostela S.A./ Conselleria de Cultura.
- Platon. 1903. *Ion*. Do site <http://antinomies.free.fr/textes/platon-ion.rtf>, acessado em 1 de maio de 2004; o texto grego foi retirado de www.perseus.tufts.edu/texts.htm, acessado em 01 de julho de 2004. Traducion de Louis Mertz.
- Savary, Olga. 1998. “Magma”, em *Repertório selvagem*. Rio de Janeiro: Multimais Editorial.
- Toledo, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. 2009. *Olga Savary. Erotismo e paixão*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
<http://www.nomismatike.hpg.ig.com.br/Mitologia/Éros.html>, acessado em 25/04/2008.