

As relações amorosas hipermodernas na  
poesia de Luciene Carvalho<sup>1</sup>

Edilson Floriano Souza Serra<sup>2</sup>

Alex Beigui de Paiva Cavalcante<sup>3</sup>

**Resumo:** No texto que segue, estudamos as várias facetas que as relações amorosas e sexuais têm ganhado na poesia de Luciene Carvalho. Criada em um contexto marcadamente multifacetado que é a hipermodernidade, a poeta-performer tem se libertado do conceito de amor elaborado como uma estratégia do patriarcado para manutenção de determinado *status quo* e tomado posse do poder de negociação. Procuramos problematizar, dessa forma, o olhar pessimista que teóricos como Bauman (2004) têm dos novos laços humanos, argumentando que a fluidez ou certa "liquidez" só é negativa para um dos envolvidos no relacionamento amoroso. Para o outro, notadamente a mulher, que ganha voz e passa a negociar e reconstruir caminhos e verdades, esse novo tempo oferece-se como promissor.

**Palavras-chave:** Feminino. Poeta-performer. Hipermodernidade. Relações amorosas.

**Abstract:** In this text we study the various facets that relations of love and sex have acquired in the poetry of Luciene Carvalho. Created in hypermodernity, a multifaceted context, the poet-performer has freed herself from the concept of love that was elaborated as a strategy of patriarchy to maintain a certain *status quo* and has taken possession of the power of negotiation. Thus, we try to problematize the pessimistic view that theorists like Bauman (2004) have on the new human bonds, and we argue that the fluidity or certain "liquidity" is negative only for one of the involved in the relation of love. For the other, especially the woman, who gains voice and begins to negotiate and reconstruct paths and truths, this new time offers itself as promising.

**Keywords:** Female. Poet-performer. Hypermodernity. Relations of love.

Se a modernidade se caracterizou até certa medida pelas crenças (que em sua maioria provaram-se falsas) em um futuro próspero,

<sup>1</sup> Este trabalho é resultado parcial de minha pesquisa de doutorado sob orientação de Alex Beigui de Paiva Cavalcante.

<sup>2</sup> Doutor em Estudos da Linguagem (UFRN). Professor efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso. Endereço eletrônico: edilsonsera@hotmail.com

<sup>3</sup> Pós-doutor em Literatura Comparada (Suíça). Professor efetivo da UFRN. Endereço eletrônico: beiguialex@gmail.com

a hipermodernidade só é possível a partir do cinismo, ou seja, de uma crença imediata e fugaz nas verdades convenientes. Essa nova “verdade flexível” está preparada para articular-se na medida em que as *personas* que permeiam seu espaço de atuação flexibilizam suas posições.

Nem os lugares nem os personagens de cada um desse universo são os mesmos. O sexo é aprendido, negociado e realizado em lugares específicos, inclusive, boa parte das vezes distintos daqueles inerentes às relações afetivas. A religião distanciou-se de outros saberes e o mundo do trabalho desenvolveu-se em um ambiente também distinto, onde as relações familiares, sexuais, religiosas e afetivas devem ser mantidas afastadas.

Na hipermodernidade, em cada um desses espaços idiossincráticos o sujeito é estimulado a corresponder de uma forma específica. Ainda que essas atividades ocupem por vez um ambiente único, a ritualística de cada uma delas desempenha a função de particularizá-las, o que resulta em um ambiente de performance contínua do sujeito, que é, neste caso, contígua à multifacetação. Palavra que, por sua vez, tem se tornado a face mais pragmaticamente visível de nossa época.

Se o século XX aprisionou o sujeito na não realizada expectativa de um “vir a ser”, ou de um futuro triunfante, o sujeito contemporâneo – esse que ganha voz em Luciene Carvalho – aponta para uma transformação que encerra seu motivo no presente. No ato de metamorfosear ele mesmo, ao invés de promover uma transformação que se prolongue para o futuro, o sujeito intenta, no aqui e agora, a interação comunicativa. Assim, seu trabalho não tem, *a priori*, como objetivo um futuro de longa duração. O projetar-se à frente quer dizer apenas esquivar-se para um cenário diferente de atuação (e que

em seguida será abandonado).

Não é à toa que os espaços da obra da poeta-performer mato-grossense Luciene Carvalho concorrem em pé de igualdade com outros temas (negritude, feminismo, corpo), que alicerçam sua subjetividade (biografia e performatividade na escrita). A autora agrega desde um bairro de Cuiabá, o Porto, para o qual dedicou um livro todo, até os quintais dos lugares onde viveu – e que também mereceram livros-homenagens; passando pela capital como um todo, onde continua vivendo desde que veio para cá, ainda muito pequena. Por fim, chega até ao próprio corpo, que a marca, agita, fere e traz diversos tipos de prazeres. Luciene esquematiza a sua *persona* conforme esses cenários vão se estabelecendo ou modificando suas nuances, de forma que justifiquem a inserção no espaço íntimo da poeta-performer, o espaço limítrofe da escrita performática.

Vemos parte desse projeto criativo em *Sumo da Lascívia* (2007a), onde o corpo é a ferramenta necessária para a profusão de seu universo erótico. A autora, não se intimidando diante das palavras, ao invés de refugiar-se nos eufemismos comuns do discurso poético, apodera-se de um linguajar em consonância com o universo libidinal que evoca. Ora é fera, ora mulher recatada ao estilo romântico (sempre permeado de cinismo), ora apresenta-se como uma terceira via que não deseja nem se oferece ao outro, só atravessa ou é atravessada pelos corpos, fazendo do sexo, a princípio, apenas uma prática fisiológica:

Ontem virei os copos  
E os segredos.  
Esparramei amores  
Sequei licores.  
Continuo só,  
Transfeita em ilha  
(CARVALHO, 2007a, p. 24).

No texto, somos apresentados a um tipo de relação amorosa que não se estabiliza; sua fluidez é indicada pelo verso final: o sujeito transformado em ilha. Os deslocamentos implicam, necessariamente, menos viscosidade e mais liquidez. Dessa forma, a relação que comumente repetir-se-á no universo amoroso da poeta-performer será aquela marcada pela inconstância dos laços afetivos. Embora tenha desfrutado de significativa intimidade com seu parceiro, sente-se só, tal qual uma ilha. Como ilha, o sujeito reconhece-se inalcançável. Solitário porque isolado em si mesmo.

O paradoxo presente nas expressões de apesar de “virar corpos”, “secar licores” e “esparramar amores” e, mesmo assim, continuar uma experiência solitária, faz-nos deduzir o fracasso de uma relação que, seja por inabilidade ou desinteresse dos parceiros, cada dia torna estranho o que deveria ser íntimo; individualizando o que a princípio formaria uma composição. Esse laço só não se rompe completamente porque o corpo está em contínua junção com outros corpos.

*Sumo da Lascívia* (2007a), conforme o próprio título sugere, apresenta o que há de mais primoroso no universo erótico da poeta-performer. Nele, é abordada a junção de corpos que, como veremos, apesar de expectativas contrárias, será fecunda a partir do erotismo. O “sumo” é o extrato mais importante, mais primoroso de qualquer fruto (apresenta sua materialidade enquanto gozo, pólen, esperma, corpo sem alma). A palavra tem servido para identificar o que há de melhor ou mais substancial em alguma coisa. Já “lascívia”, que quer dizer luxúria, está relacionada à sensualidade, à sexualidade e ao sexo propriamente dito.

Cada um dos textos da poeta-performer desdobra-se em modos de ver, sentir e lidar com a realidade a partir da experiência cor-

poral. Embora em alguns momentos essas atitudes mostrem-se antagônicas, somam-se umas às outras para dar vida a um universo de possibilidades muito mais abrangentes que outrora uma *persona* feminina poderia atrever-se a possuir. As perspectivas que o sujeito elabora atravessam de uma só vez seu discurso e, por consequência, seu corpo, que fica continuamente reservado a um espaço de evidência.

A percepção de sua exterioridade e de outrem passa pela construção do discurso e pela forma como lida com seu corpo. A aceitação passiva do parceiro sexual ou a recusa contumaz, ou ainda os jogos sexuais com os quais interage estão carregados de metonímias de sua relação com a sociedade. Cada espaço descoberto, conquistado ou estrangeiro, vem à luz por intermédio do corpo – muito mais que pela alma, como costuma ser para a maioria dos poetas – pela perspectiva da fisicalidade é que seus poemas vão se construindo: recheados de percepções táteis, olfativas, gustativas, visuais, enfim, sinestésicas: “Não tenho projeto algum / [...] Tenho taquicardia, / a pele suada, / e o medo epidérmico / que aprendi na estrada” (CARVALHO, 2007a, p. 34).

O corpo, para o *performer*, aquele que atua em cena, é o espaço quase total de sua comunicação com o público que o contempla e com ele interage. Nos textos de Luciene, há uma necessidade de fazer-se ver e sentir, de projetar-se, tal qual o *performer*, em uma experiência com o corpo e pelo corpo em todas as suas minúcias. Vale destacar que não se trata de uma espécie de teatralização na obra da autora, pois o espaço convencional do teatro delimita o campo do ator e do público, da personagem e do ator, diferentemente, no campo da performance, o que ocorre é um estado de presença que põe em xeque todas essas fronteiras.

Em Luciene Carvalho, a luta é pelo corpo, o campo de luta e significação é cada órgão que geme, que se retrai, esguicha ou cala. O corpo é o protagonista do dizer e do fazer.

Esse corpo da poeta-performer que se projeta na escrita o faz sempre dentro de uma perspectiva de gênero. Contudo, isso não quer dizer que o universo poético da autora limite-se a essa perspectiva (ele é um de seus locais), mas, como afirmado anteriormente, é o veículo para alcançar a performatividade. O corpo feminino é o local de onde Luciene Carvalho parte para projetar-se ao leitor, para apresentar a quem o lê o mundo conforme as idiossincrasias de sua sensibilidade. Outros espaços também compõem esse universo poético, vejamos um texto de outro livro, *Aquelarre ou Livro de Madalena* (2007b):



Foi na roda da saia  
a vida e o sonho,  
a sorte e a fé.  
É!  
Foi na roda da saia  
o sacro e o pecado,  
a lua e a maré.  
Foi!  
Foi na roda da saia  
o lar e o filho,  
a roupa e o rio,  
Viu?  
Foi na roda da saia  
de ama ou de aia,  
filha, fêmea, rês.  
Foi na roda da saia  
que se fez pano e fio  
e a história se fez  
(CARVALHO, 2007b, p. 29).

No poema “Cantiga de roda”, os espaços de acontecimentos ocorrem “na roda da saia”, ou seja, a partir da perspectiva do gênero,

mais uma vez, seu mundo foi erigido. Os acertos, os tropeços, os medos e as alegrias, a linguagem e a ausência da linguagem, as mutações e manutenções do corpo foram mediadas por uma visão de mundo que imbricava o feminino. Logo, é a partir dessa visão, tomando posse dela, que nos será possibilitado ter acesso ao universo poético da poeta-performer.

Em “Cantiga de roda”, Luciene Carvalho vai assinalando a construção de sua vida a partir do paralelismo sintático: “Foi na roda de saia”. Esse paralelismo diz da construção dos primeiros sonhos da poeta-performer para o futuro, da formação religiosa e dos percalços do destino. Das primeiras relações mundanas e da sensação de culpa: conteúdo caro à autora e que tem resultado na profusão de paradoxos contínuos em seus textos e também no escape para os elementos externos ou da natureza, como a lua, a maré, o rio, o bairro, a rua, o céu, gaia.

Embora não seja o poema que abre o livro *Aquelarre ou Livro de Madalena* (2007b), “Cantiga de roda” serve de orientação para aquele que se enreda pelos caminhos propostos pela autora, pois sinaliza como se apontasse o caminho, como um “happening” performático.

Outro elemento que fica evidenciado na escolha da saia como metáfora é a sua percepção do espaço, do tempo, do destino, entre outros, de forma circunferencial, ou seja, de maneira espiralada como nas formas do Parangolé de Hélio Oiticica<sup>4</sup>. No poema, o mundo é apontado como um grande espiral de montagens e desmontagens. De interdições e acessos que se repetem sem, todavia, retornar ao

<sup>4</sup> Uns dos expoentes do Movimento Neoconcreto, Hélio Oiticica compreende a arte não mais como uma janela para o mundo, mas como “coisa do mundo” ou o próprio mundo. Sua arte, na qual recorrentemente usa das formas tridimensionais que atravessam os sentidos e obriga o espectador a uma participação com o corpo, utiliza-se de parangolés, bólides, núcleos, espirais, etc., a fim de levar o sujeito a um desacondicionamento e à criação (OITICICA, 1986).

ponto inicial.

“Cantiga de roda” não deixa de exprimir esse conceito, enfatizado pela expressão “roda de saia” que, segundo a poeta-performer, é o elemento ou, diríamos, a pedra de roseta de produção de sua autoficcionalidade. Pois, a partir desse tecido, dessa “roda de saia”, é que ela acessará o conhecimento e flertará com os conteúdos que se referem ao sexo, à religiosidade, ao gênero, ao trabalho e, enfim, à própria percepção de si em relação a essas coisas. Ainda, a saia não é qualquer saia, mas aquela que é rodada. É esse tipo de saia, às vezes, com crinolina, bem definida, comportada e, outras vezes, disforme, elíptica, barroca, que funciona como elemento formador do sujeito.

Conjugando as diferenças entre gêneros, o sujeito encara a própria situação de periferia em que foi colocado na esfera de valores e direitos sociais. Em: “Foi na roda de saia / de ama ou aia / filha, fêmea, rês”, o discurso da poeta-performer aponta para sua condição em relação ao mundo no que se refere às possibilidades do gênero e de gênero (gênero também enquanto tipo de discurso, um gênero híbrido, composto pela autoficção). O texto dá indícios de que na convivência doméstica foi sendo informada de sua condição marginalizada em relação ao homem.

As palavras “filha” e “fêmea” surgem em contraposição a “filho” e “macho”. Assim, assinala o viés político e social de sua condição de gênero. Por último, a palavra “rês” tem duas possibilidades de significação. Refere-se a qualquer animal cuja carne possa ser utilizada para alimentação humana e, segundo, pode referir-se a uma pessoa que tenha má índole. Tanto em uma significação quanto em outra, a palavra serve para indicar o prisma sob o qual tentaram erigir sua identidade, a partir de signos que a negassem como pessoa humana dotada de sensibilidade.



Mediante essa percepção de exclusão assinalada nos versos, o sujeito que perpassa a obra da autora será, em boa parte das vezes, uma voz em contrassenso ao que, até então, tem sido posto como comum, natural, isto é, uma condição histórica da mulher como ser menor e que deve ser subserviente ao homem.

Enfim, o sujeito aponta que a condição de fêmea não é estanque, mas precisa estar em constante negociação. Enquanto o macho tem valor “per si”, a fêmea precisa negociar o seu valor e só o terá se atingir certo grau de abdicação e sujeição, ainda que isso lhe custe a autonomia. E é essa liberdade que o sujeito não está disposto a ceder. Não quer se colocar na roda de negociação. Prefere dar-se ao luxo do contrassenso, do antagonismo, da marginalidade espontânea.

Dessa forma, ao invés de plantar flores e regá-las, fecundá-las, cuidá-las e sujeitar-se ao tempo até que a bel prazer produza seus botões, incorporar o destino definido em “filha, fêmea, rês”, o sujeito lança-se à atitude ameaçadora de agente da situação; lança-se como senhor do tempo, da ação, do discurso. O sujeito apresenta-se como “Ladra de flores”:

Não mais amores.  
A partir de hoje  
colherei flores...  
Melhor, roubarei!  
Seguirei atenta a gramados e jardins  
pois, que para amores,  
o tempo anda escasso,  
Apressarei o passo,  
ajustarei o compasso  
e seguirei assim:  
Ladra de Flores,  
que se oferecem silentes  
à carícia dos olhares,  
à possibilidade do toque  
à rapidez da mão.  
À menor provocação

praticarei o roubo,  
o furto,  
feito surto  
na claridade vegetal do afeto,  
infestarei a cidade  
de boato, impunidade  
e rumores.  
Abraçarei a criminalidade  
praticando assalto  
no campo e no asfalto  
me farei ladra de flores  
(CARVALHO, 2012, p. 15).

Há, no poema, um rompimento de paradigmas que se estabelece a partir de duas ações principais: a autora distancia-se da imagem de objeto e vincula-se à ideia de sujeito. Não se representa como “flor”. A flor trata-se do órgão reprodutor da planta, ademais, foi, ao longo dos tempos, por conta de sua beleza, tida como ícone da feminilidade. Esse símbolo significava, portanto, de uma só vez, o legado histórico do patriarcado sobre as mulheres: a beleza feminina, a capacidade reprodutiva, a passividade – a flor é para ser não só vista, mas arrancada, beijada, cheirada, detida em um jardim – e a fragilidade são conceitos caros à emancipação feminina.

Na China, só para ilustrar a questão de gênero ao redor do globo, na Dinastia Tang, após o fim do período clássico, as mulheres foram relegadas a um papel ornamental em contraposição ao papel prático do homem. Dessa forma, cada vez mais ficaram restritas ao ambiente privado e cada vez mais foram afastadas das suas liberdades individuais, dentre as quais o direito de locomoção. Como consequência, os ossos dos pés das meninas eram quebrados a fim de dificultar que andassem.

Conforme Peter Stearns (2012), esse modo desajeitado, lento e frágil de andar acabou tornando-se “sinal de beleza e modéstia respeitável” que só foi abolido mil anos depois, já em meados do século

XX, com a ascensão do comunismo na China (STEARNS, 2012, p. 33).

Ainda hoje, como resquício dessa tradição, mesmo no mundo ocidental, mulheres são exaltadas a terem passos curtos e moderados (até bem pouco tempo era sinal de cavalheirismo o homem ceder o braço para que a mulher, supostamente, pudesse se equilibrar), enquanto aos meninos é facultado correrem. É contra sortilégios dessa monta que rompe a poeta-performer do poema. A fim de esquivar-se de um espaço dolorosamente reducionista. Assim, quando se distancia da ideia de flor, afasta-se também dos adjetivos que a colorem.

Ao deslocar-se para fora desse substantivo, o sujeito nega o mundo fragmentado ao qual estava circunscrito e redimensiona seu lugar de atuação no mundo: já não é a flor, mas uma entidade distinta dela: é aquela que rouba a flor. Nessa ação, está implicado outro motivo de rompimento de paradigmas que o sujeito realiza: ele se coloca para fora do universo existencial dessa classificação meramente biológica e, se está nesse jardim, é a fim de transgredi-lo, de tirar dele sua razão existencial: o colorido das flores.

Quando se identifica também como “ladra”, o sujeito acaba transgredindo não só o princípio da posse que implica o roubo da flor, mas atua ainda contra o tempo, pois o transgride na medida em que não se submete aos seus estratagemas, quais sejam, nesse sentido, a sementeira, a fecundação, o crescimento e, por fim, a floração.

O sujeito de “Ladra de flores” é um sujeito de nossa época, certamente. Abandonou a sementeira e deseja finalmente desfrutar de um jardim de prazeres:

O tempo anda escasso  
Apressarei o passo  
ajustarei o compasso  
e seguirei assim:  
Ladra de flores

O sujeito embebeda-se de uma nova percepção de tempo, um tempo não mais espiralado, como no poema anterior – tempo sem fim. O tempo do qual se apodera nesse poema é o tempo da linearidade: o tempo de escassez, porque finito. É o tempo o balizador dos novos paradigmas que a circunscrevem no poema. Porque o tempo é escasso, ela abandona o processo costumeiro de semeadura até a floração e golpeia a tradição através da delinquência – o que rouba não são simplesmente as flores, mas o tempo.

A palavra “flor” no texto pode ser metáfora para “sexo”, “prazer” e, sobretudo, “afeto”. Quando o sujeito propõe-se a roubar as flores ao invés de cultivá-las, está se propondo, literalmente, a investir em relacionamentos com menor densidade e mais fortuitos. Aproveitar aquilo que o outro possa lhe oferecer de êxtase, de prazer, e, em seguida, passar adiante, para outro frívolo compromisso. Enfim, o sujeito vê-se desenganado das relações duradouras:

Não mais amores.  
A partir de hoje  
colherei flores...  
Melhor, roubarei!

A ladra de flores esquivava-se de qualquer laço de contato que seja duradouro. Tal qual fazem os atores deste novo século, passou do consumo da essência para o consumo da substância. Não participa do momento de semeadura e fertilização, ou seja, não se dá a conhecer ao outro, não projeta com o outro nem se oferece em profundidade. É um terreno infértil para a afetividade. Não participa da rega, da entrega, da troca e mais: a flor, por um lado, é a parte mais vistosa aos olhos, a parte mais exótica da planta, por outro, se for arrancada não poderá produzir frutos ou sementes que a perpetuarão. Toda sua função perpetuadora é destruída e ela, uma vez colhida, continua

vigorosa apenas por um curto período de tempo, no aqui e agora.

Segundo Bauman (2004), o tempo em que vivemos apresenta um sujeito com sentimentos paradoxais no que tange aos relacionamentos. Por um lado, relacionar-se é uma ordem, o sujeito deseja um sem número de contatos dos mais diversos tipos com outras pessoas, por outro, deseja um relacionamento que não se consolide a ponto de negar outras possibilidades de conjunção. As pessoas estão permanentemente desconfiadas das relações que as prendam tempo demais. Se, antes, o amor tinha uma contingência baseada na definição de herança e continuidade da linhagem, na contemporaneidade, terminado esse compromisso, a noção de amor como algo perene foi abalada. O “até que a morte nos separe” foi substituído por um número enorme de demandas atreladas ao prazer individual e à possibilidade de diversificação das sensações eróticas (BAUMAN, 2004).

Mas antes, precisamos responder: O que mudou no mundo para que surgissem novos paradigmas nos relacionamentos humanos? O que levou à derrocada as relações tradicionais e à emergência desse novo tipo de contato entre o sujeito e seus possíveis pares amorosos? Um “antes” e um “depois” estão implícitos, tanto no discurso que atravessa esta leitura crítica quanto naquele que atravessa a obra estudada. No teatro da modernidade, que papel cabia ao gênero em questão? Quem decidia a velocidade das relações?

Certamente o homem foi quem mais deteve parcelas de poder para direcionar as relações. Contudo, um novo contexto médico-político-econômico e social colaborou para melhorar o nível de autonomia feminina, bem como de outros grupos em relações desiguais de poder. A mulher ganhou voz e, conseqüentemente, uma identidade ressignificada por si mesma. Nesse sentido, é necessário que coloquemos em debate certo pessimismo de Bauman (2004) em relação

ao presente. Não defenderemos o presente impunemente, tampouco podemos exaltar o passado sem passar em revista as suas várias faces.

A poeta-performer não se rebela contra o tempo aleatoriamente. Também não se insere no contexto descrito por Bauman (2004) como modernidade líquida e que preferimos designar de hipermodernidade conforme as conceituações de Lipovetsky (2004), apenas pelas forças das circunstâncias. É possível crer que o que resulta nas contradições da época em que vivemos, que o que tem motivado os conflitos entre forças de preservação, por um lado, e de mudanças, por outro, que o motivo mais significativo da existência desses sistemas cambiantes de identificação e reconhecimento, ou ainda, que a “frivolidade” das relações amorosas, trata-se, sobretudo, do resultado de uma atitude consciente e política dos atores envolvidos nesse contexto.

A ladra de flores é o reflexo de um sujeito que decidiu não suportar mais sobre seus ombros a estabilidade do mundo. É o sujeito que recusa, de uma vez por todas, a permanecer como elemento sacrificial em prol de um bem comum que pouco o inclui; em prol de um sistema social que passou grande parte de sua história virado de costas para ele.

“Eu sou a que no mundo anda perdida, / Eu sou a que na vida não tem norte, / Eu sou a irmã do Sonho, e desta sorte / Sou a crucificada... a dolorida...”, escreveu Florbela Espanca em seu livro de 1919 (ESPANCA, 1982). O poema “Eu...”, se não o melhor, mas certamente o mais famoso escrito pela autora portuguesa, pode muito bem transcender o sofrimento existencial da poeta-performer e servir de corolário da situação da mulher de sua época – tal qual em épocas vindouras.

O sujeito do poema analisado pode se dar ao luxo de abandonar essa cruz – seu lugar de passividade histórica – e se tornar uma *persona* autônoma, e é essa nova figura que encena no texto. O que temos é um sujeito que embora goze de doses significativas de liberdade, não escolheu reverter a opressão do outro a favor de si, na medida em que não repete as antigas práticas de sujeição, mas desconstrói a lógica do possuidor/possuído.

Na sua lógica hipermoderna, o que o sujeito rouba, na verdade, é a si mesmo do outro (o substantivo “flor” tem servido para se referir ao feminino nas sociedades tradicionais). O que de fato temos é um sujeito que rouba do outro a posse que o outro tinha de si. Nesse sentido, o poema, assim como as atitudes dos cidadãos contemporâneos citados por Bauman (às vezes de forma negativa, como “liquidez”), tem aspectos de libertação, reassenhoramento. Simplificando, ser-nos-ia mais promissor entender esses discursos como sendo de insubmissão.

A lógica do semeador em oposição ao ceifador/consumidor é desconstruída. Agora – no poema e no presente – todos querem ser atores/ceifadores/consumidores, sobretudo aqueles que eram os alimentadores da máquina. Ora, mas se todos querem colher, quem será o semeador? Quem será o receptáculo para a fertilidade e mantenedor da espécie? Quem será a ferramenta da humanidade? E mais, teremos flores para todos? Eis o mal-estar da hipermodernidade, início do fim das grandes polarizações do mundo e, ao mesmo tempo, produtora das maiores delas.

A ladra de flores subverte o *establishment* e todas as suas retóricas de manutenção:

À menor provocação  
Praticarei o roubo

O furto,  
Feito surto  
Na claridade vegetal do afeto,  
Infestarei a cidade  
De boato, impunidade  
E rumores.

A visão de terror e decadência que resulta dessa condição só pode ser percebida ante a perspectiva do sujeito dominante. Quem não tinha nada não pode ter perdido tudo. Gayatri Spivack (2010) perguntou-se: *Pode o subalterno falar?* E, depois de várias análises das condições relativas a essa subalternidade, a autora chega à conclusão de que a princípio não, o subalterno não poderia falar e, mesmo que falasse, não seria ouvido. O que nos parece é que, de posse desse problema, os sujeitos contemporâneos – as minorias, em especial – subvertem essas polaridades, arrancam as flores que eles mesmos outrora fecundaram, e esse poder lhes dá mais elementos de negociação. Ainda que como resultado disso a decadência seja uma imagem, reiteradas vezes, narrada por muitos como consequência de nossa sociedade.

O sujeito do poema projeta-se definitivamente sobre o que virá. Os verbos no futuro do indicativo (dez na totalidade) apontam para uma expectativa certa, uma decisão firme quanto aos rumos a tomar. Por outro lado, esse futuro tão tenazmente repetido diz implicitamente de um passado de atitudes distintas das que projeta agora. Diz-se: “apressarei o passo”, é porque, até então, não era ao menos tão apressado, ou ainda: “praticarei o roubo” ou “seguirei atenta”, também em parte significa que esse não foi o *modus operandi* até o presente.

Ou seja, diante das circunstâncias que o oprimem, o sujeito decide-se por uma reviravolta no caminho que vinha percorrendo: o caminho da espera, das promessas, dos amores, das relações está-



veis, afetivas, etc. Não espera nada para o futuro e desfruta de tudo o que sua fisicalidade possa lhe oferecer no tempo presente.

Já o relacionamento estático anda na contramão desses prazeres, uma vez que se assenta na impossibilidade de novos contatos. Acredita-se que cada experiência sexual será mais intensa que a última, assim, os relacionamentos humanos são colocados em uma ciranda esquizofrênica de encontros e desencontros.

Seu corpo  
Que passa  
Ao alcance de meus olhos.  
Ah! Reserva de prazeres  
(CARVALHO, 2007a, p. 75).

Como apontam os versos, não é o sujeito que é alcançado pelos olhos da desejante, mas apenas seu corpo. O corpo, não o ser dentro do corpo que vislumbra, é o espaço ao qual se dedica a depositar seu erotismo, sua libido. Em uma relação de entrega que jamais é total, porque não reivindica a posição de *sui generis*, própria do relacionamento amoroso.

Trata-se de uma posse sem o ter, a partir da dicotomia bastante dantesca em que o objeto de desejo erótico apresenta duas faces paradoxais: aquela em que está detida a realização fisiológica através da prática sexual corriqueira e a outra face, aquela que remete o ser aprisionado ao corpo desejado. Essa última face é extremamente perigosa, pois é traiçoeira; está disposta a machucar e aprisionar, a tirar do transe sexual e trazer à realidade dos contatos humanos com seus altos e baixos.

Diante do esforço que demanda o relacionamento amoroso, o sujeito prefere esquivar-se dele e permanecer na apatia do silêncio discursivo, mantendo-se isolado no outro: “Não finjo que te amo /

Nem que não” (CARVALHO, 2007a, p. 75).

Se, por um lado, o sujeito mantém no decorrer de seus textos um tom politizado que reivindica nas relações amorosas um espaço de poder, na outra ponta está o fato de que um relacionamento com equidade de poderes exige diuturnamente intensas negociações que, por sua vez, podem instaurar uma arena de conflitos no leito conjugal.

Assim, não estando disposto a ceder espaço com a finalidade de reconstruir um discurso comum e uma história sólida de um futuro romantizado, o sujeito abandona o ideal de “amor verdadeiro” por aquele de “prazer ilimitado”, de que fala Fernando Muniz (2015), no qual o gozo e não o amor passa a ser o dispositivo que a tira da inércia ao mesmo tempo em que se apresenta como desiderato. O sexo, assim, não existe mais como consequência do amor, tampouco nele está implicada a reprodução. O sexo é o todo, o ponto de partida e o limite no decorrer da obra.

Não sei se por falha  
do meu superego,  
meu corpo associa  
sexo e prazer à alegria,  
(CARVALHO, 2007a, 14).

A relação a que se propõe o sujeito é típica da hipermodernidade, elástica, destituída de significados que não sejam aqueles estritamente ligados ao prazer hedônico, volúvel, quebrantável, de baixo investimento sentimental e desconfiado da própria duração. Não se trata de um fruto apenas mercadológico do tipo de capitalismo que atravessa nosso tempo, mas é também resultado de mutações sofridas nas relações de gênero, principalmente no que diz respeito a uma maior equidade entre os velhos parceiros sexuais. As lutas pela igual-

dade de direitos e os resultados dessa busca de emancipação foi que levaram aos tipos de relacionamentos característicos da hipermodernidade.

O conjunto de prerrogativas dos quais os sujeitos podem apropriar-se hoje sempre estiveram nas prateleiras dos relacionamentos. O que ocorre é que nem todas as partes podiam consumi-las. Certamente, há muito mais tempo do que a mulher, o homem tem tido acesso ao sexo sem compromisso, a um sexo desatrelado, seja das responsabilidades de constituir uma família, seja do investimento amoroso.

A mulher sempre soube e precisou aceitar, seja por amor, seja pelo condicionamento social, seja ainda pela impossibilidade de criar sozinha os filhos, as peripécias do parceiro amoroso. Em uma época em que a força de trabalho era toda masculina, em que o poder estava localizado unicamente nas pesadas mãos dos homens, não era possível se falar em negociação no relacionamento. Aliás, o casamento para a mulher era, quase sempre, uma sentença para a vida toda.

Por isso o tom provocativo na passagem do poema acima e em toda a obra de Luciene Carvalho. Uma vez que não consegue esquivar-se da ideia de ser sempre a culpada pelas negatividades do mundo, assume essa culpa e, a partir dela, parte para a atitude de desconstrução das estabilidades, ora como em “Ladra de flores”, ora como Lilith, louca ou bruxa.

Foi no bojo das reivindicações de igualdade entre os gêneros que surgiram os contatos amorosos característicos da hipermodernidade, impressos comumente pela ótica do prazer individual e, mais do que tudo, pela lógica da infinita negociação. Talvez o que realmente distinga as relações amorosas do nosso tempo e de outros séculos seja a existência de um principado da negociação.

O desejo, o prazer individual e outros atavios sempre estiveram presentes nas relações amorosas, ainda que escamoteados, sublimados, reificados ou tornados quase invisíveis para o outro, o poder de articulação das partes em prol dos interesses pessoais nunca esteve, em nenhum momento da recente história humana, tão uniformemente distribuído. O amor, por conta disso, se não foi relegado a segundo plano, porém precisa concorrer com outras demandas:

Um dia lhe proponho ruptura.  
Não tente me comprar com amor,  
não cobre que eu lhe assine promissória  
não há o que me faça sentir segura  
Nada!  
A vida é provisória  
e eu, sozinha.  
(CARVALHO, 2012, p. 83).

Neste ponto, é preciso refletir sobre o discurso baseado no olhar de Bauman (2004) para acrescentar outros pontos de vista à discussão. Apesar de ser essa realidade descrita pelo pesquisador que boa parte dos sujeitos desta época vive, sobretudo aqueles que nasceram em um tempo em que as relações eram ou desejavam ser mais estáveis, não é bem isso por que passa o sujeito dos versos que destacamos logo acima. Pelo contrário, apresenta um conjunto de convicções expressas nas negativas que compõem o poema. Em “Predicativo do sujeito” (título do poema acima transcrito), cada verso vai se oferecendo como um “manual de uso” para o pretendente.

Verso a verso, o sujeito desconstrói os paradigmas que estabeleceram o amor romântico para construir um amor muito mais centrado nas individualidades que nas junções. Qualquer altruísmo é abandonado. Mais que isso, são abandonadas, também, todas de uma vez, as convenções, as falsas promessas, as juras de amor falaciosas –

o universo lexical que transformava o amor romântico em uma entidade que transcendia ao terreno, tornando-o uma conjunção espiritual.

Não pode haver nesse tipo de relacionamento uma quebra de expectativa, tal qual era comum em épocas passadas: “Um dia te proponho ruptura”, afirma o sujeito de maneira clara e sem devaneios existenciais. Estabelece-se, assim, por outro lado, uma relação muito mais confiável, talvez até mesmo mais honesta pelo alto grau de franqueza: “Não queira me amar, / acho pouco,”; esse verso faz desmoronar toda uma iconoclastia que ao longo da história representou o amor como o sentido total da vida de um ser. Se hoje, conforme Bauman (2004), o amor funciona como o mecanismo de uma bolsa de valores, cuja volatilidade é terrível, antes as relações funcionavam da mesma maneira que um latifúndio em que a totalidade dos poderes e, conseqüentemente, dos prazeres, estava centrada unilateralmente na mão de um só dono, o patriarca.

Entretanto, essa realidade mudou. O prazer sexual, a renda familiar, a amabilidade, a resolução dos problemas, ter filhos ou não os ter, a empatia, a atitude e a parceria no trabalho agora, igualmente, fazem parte do expediente feminino e precisam ser continuamente negociados. Como consequência dessas novas relações amorosas, o sexo tem cada vez mais se despedido de suas tradicionais motivações: a geração de filhos, o compromisso marital (por parte da mulher), a manutenção do casamento, etc., para ser mediado unicamente pela intensidade do gozo. Por esse motivo, o sujeito dos versos compara o amor com flores e diz que elas não são suficientes para ele: “Quero jardins”, escreve.

Enfim, a inserção de novas tecnologias que ampliaram geometricamente as possibilidades de nos relacionarmos, ainda que de ma-

neira mais superficial, colaborou para a criação desse contexto diverso, fluido, efêmero e assustadoramente<sup>5</sup> amplo das novas relações sociais.

Uma das características mais debatidas do sujeito contemporâneo (BAUMAN, 1998, 2004) é o modo peculiar de encarar a relação amorosa não mais como o corolário da felicidade. No poema “Predictivo do sujeito”, essa nova percepção de mundo é exposta:

Não queira me amar  
Acho pouco.  
Quer tanto mais da vida...  
Mais que flores,  
Quero jardins.  
(CARVALHO 2012, p. 83).

No texto, o relacionamento amoroso é apresentado como apenas uma das diversas possibilidades de realização pessoal. À parte disso, está o mundo do trabalho e das relações sociais em geral. Até mesmo o universo sexual que, como conservadoramente pensa-se, deveria vincular-se ao universo amoroso, encontra-se deslocado dele.

Por sua vez, “jardins”, no texto, não deve ser compreendido apenas como uma espécie de “plural” para a ideia de flor, escrita no verso anterior. Quando o sujeito afirma não querer apenas flores, é porque em “jardins” está incluindo não somente mais flores, como também uma dezena de outras “plantas” que concorrem em atenção com o colorido floral. Um jardim é um conjunto de diversas plantas (frutíferas ou não, como no Éden) organizadas com fins, a princípio, estéticos. Posto isso, para além dos contatos amorosos ou sexuais que vislumbra, o sujeito está à disposição dos mais diversos relacionamentos que lhe agreguem bem-estar.

<sup>5</sup> É provável que essa visão pessimista que, tal qual Bauman (1998, 2004), temos dos relacionamentos atuais como “assustadores” não seja compartilhada pelos mais jovens; aqueles que já nasceram embalados por essa fruição social.

## Referências

- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- CARVALHO, Luciene. **Sumo da lascívia**. Cuiabá: Instituto Usina, 2007a.
- CARVALHO, Luciene. **Aquelarre ou Livro de Madalena**. Cuiabá: Instituto Usina, 2007b.
- CARVALHO, Luciene. **Ladra de flores**. Cuiabá: Calini & Caniato Editorial, 2012.
- ESPANCA, Florbela. **Sonetos**. São Paulo: DIFEL, 1982.
- LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- MUNIZ, Fernando. **Prazeres ilimitados: como transformamos as ideias dos gregos numa busca obsessiva pela satisfação dos desejos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina G. Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André P. Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STEARNS, Peter N. **História das relações de gênero**. Tradução de Mirna Pinsky. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

**Recebido em 06/03/2017**

**Aceito em 08/06/2017**