

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**TÁSSIA TAVARES DE OLIVEIRA**

**CORPO E EROTISMO NA POÉTICA COLASANTIANA: QUESTÕES DE GÊNERO  
E LITERATURA**

**JOÃO PESSOA - PB  
MARÇO DE 2017**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**TÁSSIA TAVARES DE OLIVEIRA**

**CORPO E EROTISMO NA POÉTICA COLASANTIANA: QUESTÕES DE GÊNERO  
E LITERATURA**

Tese apresentada à Universidade Federal da Paraíba, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Liane Schneider.

Área de concentração: Literatura, Cultura e Tradução

Linha de pesquisa: Estudos culturais e de gênero

**JOÃO PESSOA - PB  
MARÇO DE 2017**

O48c Oliveira, Tássia Tavares de.  
Corpo e erotismo na Poética Colasantiana: questões de gênero e literatura / Tássia Tavares de Oliveira. - João Pessoa, 2017.  
162 f.

Orientação: Liane Schneider.  
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA

1. Marina Colasanti. 2. Poesia. 3. Gênero. 4. Corpo.  
5. Erotismo. I. Título.

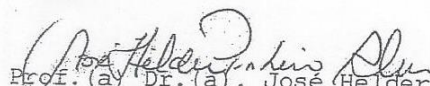
UFPB/BC


CDU: 82-1(043)

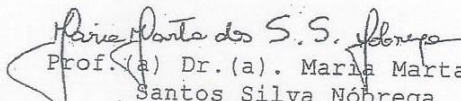
TÁSSIA TAVARES DE OLIVEIRA

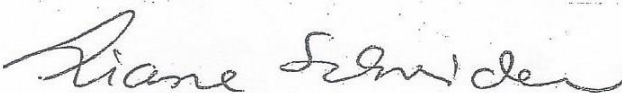
**CORPO E EROTISMO NA POÉTICA COLASANTIANA: QUESTÕES DE GÊNERO  
E LITERATURA**

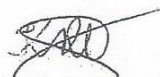
Tese aprovada em 27/03/2017

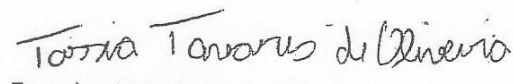
  
Prof. (a) Dr. (a). José Helder  
Pinheiro Alves  
(Examinador)

  
Prof. (a) Dr. (a). Luciana Eleonora de  
Freitas Calado Deplagne  
(Examinadora)

  
Prof. (a) Dr. (a). Maria Marta dos  
Santos Silva Nóbrega  
(Examinador)

  
Prof. (a) Dr. (a) Liane Schneider  
(Presidente da Banca)

  
Prof. (a) Dr. (a). Karine da Rocha  
Oliveira  
(Examinadora)

  
Tássia Tavares de Oliveira  
Doutorando

À minha mãe, minhas tias e minhas amigas

## AGRADECIMENTOS

*Gracias a la vida que me ha dado tanto...*

Em quatro anos de doutorado a vida parece que vira ao avesso com tantas conquistas e perdas. Em meio a tanta emoção e aprendizado, agradeço a todos que permaneceram comigo nos últimos anos e contribuíram, direta ou indiretamente, para a conclusão de mais uma etapa tão importante da vida acadêmica.

Aos meus pais, Socorro e Tadeu, por tudo. E ao meu irmão, Mateus. Vocês são alicerce e telhado.

À professora Liane Schneider, com quem tive a honra de ser orientada por 6 anos, e que me inseriu no universo dos estudos de gênero, por toda a trajetória de orientação, dedicação, incentivo e confiança atribuída desde o Mestrado, sempre compreensiva e apoiadora. Espero que nossa parceria continue em atividades futuras.

À professora Luciana Calado, que sempre foi uma constante nas minhas bancas e disciplinas desde o Mestrado, pelas sugestões na qualificação e pelo acompanhamento do trabalho na banca examinadora, sempre uma leitora atenta e acessível.

Ao professor Hélder Pinheiro, que me acompanha desde o início da graduação em Letras, por toda a valiosa formação inicial nos estudos literários e pelo apoio nas seleções, bancas, disciplinas, projetos, sempre me auxiliando.

À professora Marta Nóbrega, pela disponibilidade em compor a banca examinadora com sua leitura perspicaz.

À professora Karine Rocha, pela pronta disposição em compor a banca examinadora e contribuir com sua leitura.

À professora Ana Marinho, por aceitar o convite para participar da banca examinadora como suplente.

À professora Beliza Áurea, pela participação na banca de qualificação.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB: Wiebke Roben, Genilda Azeredo e Marta Pragana, pela formação nas disciplinas cursadas no primeiro ano do doutorado.

Aos novos doutores e companheiros de orientação, professores Carlos Eduardo, Elizabeth Souto e Danielle Luna, por compartilharem dessa experiência apreensiva e

enriquecedora comigo em todas as etapas. E às futuras doutoras professoras Monaliza Rios, Eliza Araújo e Morgana Medeiros, também do grupo de pesquisa.

Às companheiras de trabalho e novas doutorandas, professoras Aluska Silva e Paloma Oliveira, que estiveram de perto, sempre incentivando e compartilhando experiências e saberes.

Às amigas doutorandas do Direito, professoras Gilmara Medeiros e Helayne Candido, que estão sempre do meu lado há mais de 10 anos, e, mesmo distantes, torcem e cuidam de mim e sabem a loucura que é.

Às amigas mais próximas (e também professoras), Amanda Samira e Raquel Canejo, pela presença que salva, pelos imprescindíveis momentos de descontração, por cuidarem, torcerem, chorarem, se alegrarem e comemorarem comigo nessa trajetória doida da vida.

Aos colegas de trabalho, professores e funcionários da Unidade Acadêmica de Letras da UFCG, em particular, à coordenadora administrativa professora Santana Ramos.

Aos meus alunos e ex-alunos do curso de Letras que me fazem ter alegria e satisfação na profissão, é sempre um prazer ler literatura com o outro.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, à coordenadora professora Socorro Barbosa e à funcionária Rosilene Marafon.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

## **Delírio**

O desejo revolvido  
A chama arrebatada  
O prazer entreaberto  
O delírio da palavra

Dou voz liberta aos sentidos  
Tiro vendas, ponho o grito  
Escrevo o corpo, mostro o gosto  
Dou a ver o infinito

(Maria Teresa Horta)



## RESUMO

A presente pesquisa enfoca a produção poética da escritora brasileira contemporânea Marina Colasanti, sendo o *corpus* de análise composto por poemas de seus quatro livros de poesia, (1993), (1998), (2005) e (2009). No âmbito mais amplo, partimos do pressuposto de que a produção literária de autoria feminina foi, ao longo de séculos, parcialmente silenciada pela tradição cultural patriarcal, o que justifica nossa proposta de apresentar um trabalho que se alie com os movimentos de reconhecimento da produção de escritoras contemporâneas no contexto nacional, vinculados aos estudos sobre mulher e literatura, proposta que percebemos como ainda necessária, apesar dos avanços alcançados. Adotamos o entendimento de que a voz lírica nos poemas colasantianos selecionados evidenciam as relações e as tensões que se estabelecem no campo cultural marcado por um sistema de gênero que prioriza o masculino, onde um eu lírico se apresenta pela perspectiva das mulheres. Elegemos, nesse sentido, o corpo como categoria de análise para tratar dos poemas selecionados, a crítica cultural e feminista, sendo essa nossa principal fundamentação teórica, ao discutir o corpo gendrado, e não neutro. Além disso, analisamos como estão postas as representações do corpo e do erotismo do sujeito feminino e a construção de novas identidades culturais em relação ao sexo. Nossa metodologia de pesquisa consiste na discussão de algumas teorias de gênero e autoria feminina, da história do corpo e da literatura erótica, bem como da leitura analítica dos poemas selecionados, que buscam evidenciar o corpo feminino erotizado ou não, reconhecidamente um tema recorrente na poética colasantiana, também apontando a poesia lírica de Colasanti como uma forma de ruptura com a interdição sobre a interlocução erótica e os tabus que rondam os corpos das mulheres. Concluimos que a autora dá voz aos desejos de tantas mulheres, que querem liberdade para seus corpos e também para si mesmas.

Palavras-chave: Marina Colasanti. Gênero. Poesia. Corpo. Erotismo.

## ABSTRACT

The present research focuses on the production of the Brazilian contemporary poet Marina Colasanti, having as our literary *corpus* four of her books of poems (1993), (1998), (2005) and (2009). In general terms, we defend that female poetic production has been for centuries partially silenced by patriarchal cultural tradition, what justifies our proposal of developing a research in dialogue with established criticism on the literary production by women in the national context from a perspective attuned with the field of women and literature. This sounds to us as a still necessary debate, despite considerable advances taken by women writers more recently. We believe that the lyric I in the selected poems by Colasanti gives evidence of relations and tensions established in the cultural field, marked by a gender system that gives priority to the masculine, here questioned by women's perspective. Thus, we have taken the body as our category of analysis, in order to deal with the selected poems, having feminist and cultural studies as our main theoretical basis, discussing the body as always gendered, never neutral. So, we analyze how representations of the body and eroticism are connected to the feminine, observing the construction of cultural identities in respect to sexual difference. Our methodology consists of developing a discussion of some gender theories, women's literary production as well as studies on the history of the body and eroticism, followed by an analytical reading of the selected poems. Colasanti's poetry is here taken as a way of rupture, of breaking with the historical interdiction imposed to women and the taboos affecting women's bodies. We conclude that here the lyric eye gives opportunity to women to express or deal with female craving for freedom in respect to their bodies and their lives in wider terms.

Keywords: Marina Colasanti. Gender. Poetry. Body. Eroticism.

## RESUMÉ

Cette recherche porte sur la production poétique de l'écrivain brésilienne contemporaine Marina Colasanti, étant un copr d'analyse composé par des poèmes de ses quatres livres de poésie, (1993), (1998), (2005) et (2009). Dans le contexte la plus large, nous supposons que la production littéraire d'auteurs féminins était, partiellement silenciées par la tradition culturelle patriacale, ce qui justifie notre proposition de présenter un travail qui se combine avec les mouvements de la reconnaissance de production d'écrivain contemporain dans le contexte national, lié aux études sur la femme et la littérature, proposition que nous percevons la voix lyrique dans les poèmes colasantions selectioner les relations evidentes qui s'estabilisent dans le champ culturel marché pour um system de genre qui donne la priorité au masculin, où un lyrique se présente avec une perspective des femmes. Votons, dans ce sens, le corp comme une catégorie d'analyse pour traiter des poèmes selecionées, a critiquer la culture et féministe, etant donné que c'est la principale fondation théorique, discutant le corp conçu, et non neutre. Au dela de cela, nous analisons comment sont postées les représentations de corp et de l'érotisme du sujet féminin et la construction de nouvelles identités cultureles en relations aux sexes. Notre méthodologies de recherches consiste dans la discution de quelques théories de genre et auteur féminin, dans l'histoire de corp et dans la littérature érotique, bien comme dans la littérature analytique des poèmes selecionnées, qui cherchent mettre en évidence le corp féminin érotisé ou non, reconnaître un thème dans la poésie colasantiana, aussi pointer la poésie lyrique de Colasanti comme une forma de rupture avec interdiction sur l'interlocution érotique et les tabous qui environnent les corps des femmes. Nous concluons que l'auteur donne la parole aux désires de plusieurs femmes, qui veulent l'indépendance de leurs corps y compris elle également.

Mots-clés: Marina Colasanti. Genre. Poésie. Corps. Erotique.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>PERCURSOS HISTÓRICOS DOS FEMINISMOS E A QUESTÃO DO CORPO</b>	
1.2 Os corpos das mulheres como pauta na história do feminismo .....	27
1.1 Breve história do corpo feminino na poesia brasileira de autoras mulheres .....	40
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>“EU SOU UMA MULHER”: PRESENÇA DO CORPO NA POESIA COLASANTIANA PARA ALÉM DO SEXO</b>	
2.1 Questões metodológicas: delimitação do <i>corpus</i> .....	64
2.2 “Frutos e flores”: o envelhecimento do corpo .....	68
2.3 “Sangue de menstruo”: o corpo feminino empoderado .....	75
2.4 “Na academia de ginástica”: corpo e mito da beleza .....	87
2.5 Luxúria feminina: o direito ao prazer do corpo .....	91
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>LITERATURA ERÓTICA E AUTORIA FEMININA: INTERDITOS E TRANSGRESSÕES</b>	
3.1 A relação entre <i>Eros</i> e <i>Poesis</i> .....	96
3.2 Erotismo e feminismo na literatura: dupla transgressão .....	110
<b>CAPÍTULO 4</b>	
<b>“CORPO ADENTRO”: A LÍRICA ERÓTICO-AMOROSA COLASANTIANA</b>	
4.1 “Vem, amado”: “Entre um jogo e outro” da interlocução erótica .....	122
4.2 “Sim, pode-se” poetizar o sexo: a lírica erótica e o sexo como libertação .....	142
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>150</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>156</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Neste trabalho, iremos investigar os olhares de Marina Colasanti<sup>1</sup> que se voltam ao corpo e sua sexualidade, evidenciando uma preocupação recorrente da poetisa com as alterações sofridas ao longo do tempo. A lírica amorosa tradicional não se destaca, de maneira geral, dentro da obra colasantiana. No entanto, as representações de Eros são um aspecto importante a ser analisado em sua poética, dado que se repetem como uma manifestação de conhecimento sobre o corpo feminino, sobre o corpo do outro, afinados com uma experiência quase mística de libertação do prazer feminino, compreensão ou aceitação da passagem do tempo.

Compreendemos que a linguagem dos corpos é poeticamente falada através dos poemas eróticos de Marina Colasanti, e que estes, por sua vez, têm muito a nos dizer sobre os novos arranjos afetivos-sexuais que se estabelecem na contemporaneidade, principalmente no que diz respeito à perspectiva feminina. Revelam extrema desenvoltura vocabular para com temas comumente interditos às mulheres, sem, contudo, descuidar da linguagem poética; desse modo, termos crus da anatomia íntima humana apresentam-se entre metáforas, símbolos, metalinguagem, intertextualidade.

Analisamos tal característica nos poemas em consonância com as mudanças vivenciadas pelas mulheres na modernidade tardia graças ao feminismo. O processo de transformação da intimidade nas sociedades modernas alterou significativamente o papel feminino na esfera privada, de modo que não podemos pensar em revolução sexual sem imaginar as pautas feministas sobre o direito ao próprio corpo e prazer. No entanto, mesmo em tempos de *sexualidade plástica* (Giddens, 1993), ainda há áreas e discursos que, quando proferidos por mulheres mudam de registro – passam de livre manifestação artística a rebaixamento da temática e, principalmente, do ser enunciador. Desenvolveremos esse ponto no decorrer do trabalho.

Nos propomos a sistematizar essa produção de viés erótico e analisar alguns dos poemas colasantianos, de modo que tal análise ilumine nossa compreensão sobre como as representações de Eros na poesia de Marina Colasanti rompem os interditos em relação à sexualidade feminina. Tentaremos responder essa pergunta através de uma tipologia de

---

<sup>1</sup> A partir da leitura dos quatro livros de poemas que compõem a poesia adulta de Marina Colasanti, constatamos que um aspecto que se destaca em sua produção é o aspecto imagético. É recurso comum ao longo de sua obra a poetisa se valer de imagens para compor seus poemas, de modo que algumas de suas produções se assemelham a quadros ou fotografias, como que emolduradas pela sensibilidade de seu olhar de artista.

poemas selecionados que abordam a representação do ato sexual e do corpo da mulher através de imagens ou convenções não usuais, a saber: o corpo feminino não sexualizado e a lírica erótico-amorosa. Evidentemente, alertamos que os poemas aqui analisados nem sempre se enquadram em apenas uma das categorias, pois há um entrelaçamento entre estas que apontam para uma concepção poética colasantiana sobre a relação entre as mulheres, seus corpos e o sexo.

Defendemos que a poesia erótica de Marina Colasanti dialoga com as pautas do movimento feminista atual no que diz respeito à autonomia do corpo feminino; que há particularidades da linguagem do corpo e da experiência feminina que estão explícitas nessa poesia e que isso colabora para uma diferente forma de conceber o erotismo não mais sobre a ótica masculina; que as representações da mulher madura/idosas presentes nos poemas eróticos rompem com o interdito sobre a sexualidade feminina na maturidade; e que diversas associações são reveladas entre o ato sexual e a natureza implicando diversos efeitos ao longo dos poemas.

A escritora Marina Colasanti possui mais de quarenta títulos publicados que contemplam diversos gêneros (poemas, ensaios, crônicas, contos, histórias infanto-juvenis), pelos quais já recebeu vários prêmios<sup>2</sup>, e vem conquistando a admiração de leitores e leitoras pelo país. Apresenta-se, portanto, como uma das vozes femininas ainda ativas e mais representativas da produção literária nacional.

Apesar de dedicar-se mais aos contos maravilhosos, a autora já publicou quatro livros de poemas para adultos: *Rota de colisão* (1993); *Gargantas abertas* (1998); *Fino sangue* (2005) e *Passageira em trânsito* (2009). No que concerne ao gênero lírico, sua produção poética é formada por textos cuja voz é marcadamente feminina e transgressora, ao escrever poemas fortemente eróticos, abordar um cotidiano das mulheres não necessariamente doméstico, e por refletir sobre a passagem do tempo numa perspectiva feminina<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> A autora recebeu recentemente o seu 7º prêmio Jabuti, pelo livro infantil *Breve história de um pequeno amor*, eleito também o melhor livro de ficção do ano de 2014. No rol dessa mesma premiação estão também as publicações *Entre a espada e a rosa*, na categoria infantil/juvenil em 1993; na categoria poesia, *Rota de colisão*, e na categoria infantil/juvenil, *Ana Z, aonde vai você?*, ambos em 1994; em 1997, na categoria contos e crônicas, por *Eu sei, mas não devia*; em 2010, novamente na categoria poesia, com *Passageira em trânsito*; e em 2011, na categoria juvenil, por *Antes de virar gigante e outras histórias*. Além de vários outros prêmios da Fundação Nacional do Livro Infanto-Juvenil, por *Uma ideia toda azul*, em 1979; *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, em 1982; *O menino que achou uma estrela*, em 1988; *Ofélia a ovelha*, em 1989; *Entre a espada e a rosa*, em 1993; *Ana Z, aonde vai você?*, em 1994; *Longe como o meu querer*, em 1998; *Penélope manda lembranças*, em 2001; *A casa das palavras*, em 2002; *Minha ilha fantasia*, em 2008; *Com certeza tenho amor*, em 2010. Entre outros prêmios.

<sup>3</sup> Gostaríamos de advertir que o termo *feminino* vem sendo recorrentemente utilizado neste trabalho como significado de *relativo às mulheres*, tentando desvincularmo-nos das amarras históricas a ele atreladas. Ou seja, não estamos considerando noções como “alma feminina”, “natureza feminina”, “essência feminina” e outros

Como exemplo das marcas de gênero em sua escrita, tomemos a apresentação feita na primeira crônica de seu primeiro livro publicado, *Eu sozinha*, de 1968. Nessa crônica percebemos como o olhar e o símbolo do espelho são importantes na escrita colasantiana.

Jamais hei de saber a imagem que os outros têm de mim. Eu me conheço dos espelhos, das fotografias dos reflexos, quando meus olhos param para se olhar e a diferença de ângulos impede criar uma dimensão real. Não sei os movimentos do meu rosto. Nunca me vi pela primeira vez. Tenho, de mim mesma, uma idéia preconcebida que alia o espírito aos traços fisionômicos e ao desejo de uma outra beleza. Criei, assim, uma pessoa invisível, mais real, para mim, do que qualquer outra. Dessa pessoa eu gosto. E, talvez por saber-me sua única amiga, ela me entenece profundidade.

**Vejo um rosto oval, de maçãs altas, a linha fácil e cheia descendo até meu queixo redondo, com uma doçura infantil. Os olhos grandes, plantados com sabedoria, são verdes, compridos, muito separados; tôda vez que alguém busca em mim algo a elogiar, apegase aos olhos, e ficou-me convencido que tenho olhos bonitos. Entre eles, ocupando mais espaço do que o estritamente necessário, meu nariz é elemento básico para manter viva a ilusão de que no dia em que resolver ficar bonita, será suficiente operá-lo. A bôca, desenhada em redondos, tem o lábio superior pequeno e o de baixo cheio; divide-se, nítida, em luz e sombra, e somente os cantos virados para baixo a diferenciam de minha bôca de menina.**

**Ao redor da cabeça pequena sinto o cabelo despenteado. Curto, desce em vírgulas sôbre a testa, diante das orelhas e na nuca, deixando livre o pescoço. Sempre tive a impressão de um pescoço gracioso e longo, impressão provavelmente devida à magreza com que surge dos ombros, prêso por tendões fortes, como se fôsse um esforço erguer-se entre os omoplatas.**

**Vejo um corpo de garôto, os ossos largos e aparentes confirmando a boa estrutura. Nos meus braços, o sol desenha veias e músculos. As costas são mais estreitas do que deveriam. Os seios, promessa nunca concretizada. A cintura, pequena. Nos quadris e nas pernas, uma capacidade de fôrça não solicitada. As mãos prendem-se ao punho sem hesitação, a palma é larga, os dedos fortes. Os pés são de pedra.**

Quando me olho nas vitrines, de soslaio, tenho a passo seguro. Ando rápida, um pouco por pressa, um pouco pelo prazer físico de sentir o corpo em ação, obediente e jovem. Gosto de andar, e o faço com cuidado, sentindo o balanço e o apoio, prestando atenção. Tenho muito amor a meus gestos.

Quase não pisco. Às vezes, a intensidade com que olho, querendo ver, doime nas têmporas. Quando estou sozinha nuca sorrio, mas sorrio muito, com prazer e consciência, quando companhia.

Quisera ser mais frágil do que sou. E me orgulho de minha fôrça. Meu rosto é antigo. Ninguém mais moderno. Jovem, tenho tôda a minha velhice. A resistência me assusta. A liberdade me pesa. Não quero ser livre.

---

equívocos. Pautamo-nos numa perspectiva cultural e, portanto, concebemos tais noções construídas culturalmente e não dadas pela natureza. Sabemos das limitações do termo, no entanto, o utilizaremos como forma de evidenciar as marcas de gênero no texto. Tal debate em torno da identidade do sujeito no feminismo será novamente abordado neste trabalho mais adiante.

Gostaria de ser como os outros me vêm. Ou que os outros me vissem como sou. Haveria, assim, uma única pessoa.<sup>4</sup> (grifos nossos)

As particularidades da anatomia descrita na crônica remetem ao corpo de mulher (por exemplo, em “Os seios, promessa nunca concretizada”). Além disso, a flexão de gênero aparece em nomes e conjugações verbais. A relação com a idade já se faz presente (“Jovem, tenho tôda a minha velhice”). Em outras palavras, desde a estreia Colasanti escreve sobre uma identidade cultural de mulher e o corpo é uma dessas marcas.

A crítica literária feminista é responsável por uma grande mudança no quadro teórico literário do século XX, pois é fundamentalmente política. Ao revelar e por em evidência as relações de gênero tanto na vida prática quanto nos textos/objetos/imagens que são produzidos (que anteriormente eram apagadas pela teoria crítica tradicional), essa teoria em especial aponta para as múltiplas possibilidades de representação e problematização da identidade cultural feminina, e por meio da produção literária de autoria feminina, resgata as escritoras silenciadas pela tradição e denuncia as representações de mulheres na literatura que contribuem para a reprodução do *status quo*, inclusive muitas vezes sugerindo que esse seja mudado.

Sabemos que a constituição do cânone literário permitiu a entrada de poucas mulheres em seu panteão, o que é facilmente constatado ao lermos antologias tradicionais de poemas e manuais didáticos de literatura. Isso é o resultado direto do processo de silenciamento da voz das mulheres na nossa tradição literária. A poesia lírica feminina brasileira, de modo geral, é bastante significativa, basta lembrarmos rapidamente de alguns nomes como Gilka Machado, Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa, Hilda Hilst, Ana Cristina César, Adélia Prado, dentre tantos outros nomes injustiçados<sup>5</sup> pela tradição marcada pelo sistema de gênero de uma sociedade patriarcal, e ainda os das poetisas contemporâneas situadas fora do eixo sul do país, que não chegam sequer a ser mencionadas em tais publicações.

Julgamos que a poesia colasantiana, especificamente, já goza de reconhecimento de crítica e público, pois a autora constantemente lança novas edições e circula em feiras e eventos literários; no entanto, ainda não dispõe da visibilidade dedicada àqueles cujos escritos foram validados pela tradição, seja em aparições em antologias, seja em trabalhos acadêmicos voltados a estudos sobre seus textos. Por isso a necessidade e desejo de nos aprofundarmos na

---

<sup>4</sup> Disponível em *Marina manda lembranças* ([www.marinacolasanti.com/](http://www.marinacolasanti.com/)), cujo conteúdo é postado com a autorização e participação da própria escritora.

<sup>5</sup> Relativizamos que as autoras contemporâneas já gozam de maior visibilidade que as primeiras escritoras.



leitura e análise de seus poemas, dado sua ausência na maior parte dos livros didáticos e antologias gerais de literatura, que não só de mulheres.

Portanto, em linhas gerais, nosso trabalho busca estudar especificidades da voz lírica marcadamente feminina nos poemas eróticos de Marina Colasanti. Isso significa que adotamos o entendimento de que o eu lírico dos poemas colasantianos assume uma perspectiva feminina que evidencia as relações de gênero, e que essas não devem, portanto, serem apagadas, sob o risco de empobrecimento de sua capacidade expressiva própria e de uma possível intervenção não apenas literária, mas também política da autora sobre o imaginário social no que diz respeito às mulheres. E que, com essas marcas, sua poesia merece, sim, aparecer em todo tipo de organização poética da literatura brasileira, não somente de publicações específicas de autoria feminina. Trabalhar sob a perspectiva dos estudos de gênero requer do pesquisador uma postura reflexiva sobre aspectos culturais distintivos entre homens e mulheres, naturalizados como aspectos biológicos, mas que, por isso mesmo são, na verdade, discriminatórios, pois disfarçam a sua origem no sistema patriarcal opressor, que busca controlar as subjetividades e coletividades de acordo com suas normas categorizantes e binárias.

Nossa metodologia consiste na leitura analítica dos poemas selecionados, o que requer também uma revisão da teoria do texto poético. O trabalho com o gênero lírico possui suas especificidades, já que o texto poético não possui as mesmas características do texto narrativo, e, por isso, pede um estudo próprio, utilizando-se de outras ferramentas daquelas utilizadas pela prosa ao lidar com o texto. Os poemas selecionados buscam evidenciar os temas mais recorrentes na lírica colasantiana. Selecionamos tais temas a partir da leitura dos livros de poesia de Marina Colasanti, dessa forma, elegemos o conjunto de sua obra poética – *Rota de colisão* (1993); *Gargantas abertas* (1998); *Fino sangue* (2005); e *Passageira em trânsito* (2009) – como nosso *corpus* de pesquisa, por entendermos que há entre essas obras um fio condutor que os perpassa e os une num projeto literário da autora, ao mesmo tempo em que reconhecemos em seus poemas imprescindível qualidade estética e uma perspectiva politizada ao refletir sobre a mulher, ao longo de uma década e meia de produção no gênero lírico. Dessa forma, evidenciamos que *corpo e erotismo* é uma reflexão presente em toda a sua produção poética, merecendo, portanto, uma análise que os ponha em evidência.

Ao nos propormos a abordar a literatura de autoria feminina contemporânea, é inevitável considerar a importante contribuição teórica da crítica literária feminista e das pesquisas sobre gênero, hoje em profícuo diálogo com os estudos culturais e sua preocupação com a(s) identidade(s) na modernidade tardia. Nós nos referimos a “identidades” no plural

porque as compreendemos como “constantemente em processo de formação, e não como algo fixo, totalmente finalizado e determinado” (SCHNEIDER, 2008, p. 17). Essa reflexão acerca da identidade nos é fundamental porque trabalhamos sob a perspectiva de que não existe unicidade na categoria ‘mulheres’. Apesar de haver a necessidade de unidade em prol de lutas e conquistas pautadas na ideia de coletividade, reconhecemos também as diferenças individuais e de grupos de mulheres, reconhecidas de diferentes formas a partir dos segmentos sociais a que pertencem (diálogo entre as categorias de raça, classe, gênero). Dessa forma, nos coligamos ao antiessencialismo defendido intensamente pelas correntes feministas em maior destaque na atualidade.

Heloisa Buarque de Hollanda (2005, p. 18) nos alerta para a necessidade de repensar a questão da diferença no mundo globalizado: “não há mais como não enfrentar a instabilidade conceitual gerada pela emergência de noções mais flexíveis”. Trazendo tal discussão para o terreno do feminismo, temos que, ao longo de sua existência, a teoria feminista passou por importantes mudanças, essas alterações refletem no debate em torno da pluralidade intrínseca do feminismo contemporâneo, que também estabelecem trocas com as teorias *queer* em diversos momentos. De modo geral, os estudos feministas do século XX acompanharam a transformação da categoria analítica “mulher”, para “mulheres”, até chegarmos ao conceito de “gênero”. Ou seja, apesar de se reconhecer a importância política de representação das mulheres como categoria coletiva, as novas abordagens preocupam-se também com as diferenças que existem dentro e entre as categorizações. Tais mudanças, no entanto, não ocorrem de maneira irrestrita, o emprego do “essencialismo estratégico” continua sendo uma ferramenta política do feminismo, e, de acordo com Claudia Costa (2002, p. 67), “a fabricação de uma identidade de gênero fixa [...] continua sendo um momento crucial – embora insuficiente, problemático e contestado – de um projeto feminista mais amplo”.

Em pleno século XXI novamente há linhas dentro dos estudos feministas que preferem discutir as mulheres do que o gênero, a fim de trabalhar com essa categoria de forma mais palpável, mais politizada e corporificada. Para tais teóricas, a defesa da categoria ‘mulher’ já seria uma transgressão<sup>6</sup>. Claudia Costa (2002), ao abordar a identidade do sujeito do feminismo, resume seu argumento – referenciando-se ao conceito de *space-off* empregado por Teresa de Lauretis – em favor da variedade de posições assumidas quanto à identidade desse sujeito na teoria feminista como mecanismo que lhe garante a vitalidade.

---

<sup>6</sup> “Outras feministas [...] têm lutado pelo estabelecimento e validação da categoria “mulher” tanto como sujeito quanto signo. Ao fazer isso, elas argumentam que não estão construindo mais outra subjetividade essencial simplesmente porque, no patriarcado, nunca foi permitido à “mulher” a condição de sujeito” (COSTA, 2002, p. 66).

A vitalidade atribuída à teoria feminista hoje vem da sua posição dentro dos discursos tanto autorizados quanto exteriores ou mesmo excessivos a eles próprios, ou seja, da posição da “mulher” como essencial e também como radicalmente “outra”. O reconhecimento desse fato – um insight obtido através de práticas pessoais e da micropolítica da vida cotidiana das mulheres – concede ao sujeito uma perspectiva “ex/cêntrica”, menos pura, menos unificada e a qual percebe a identidade como um lugar de posições múltiplas e variáveis dentro do campo social. (COSTA, 2002, p. 66-67)

Se na década de 1960 a questão feminista girava em torno das diferenças entre homens e mulheres, a partir dos anos 1980 a abordagem se volta para as diferenças entre as mulheres, problematizando a noção de ‘subjetividade feminina’. Schneider (2008) frisa, no entanto, que essa problematização é positiva para o feminismo contemporâneo, não havendo motivos para temer essa desestabilização do sujeito. “O sujeito do feminismo sobrevive nos tempos pós-modernos, embora ele tenha se tornado menos identificado com o centro, com os ‘paradigmas apropriados’ conforme o olhar ocidental hegemônico” (SCHNEIDER, 2008, p. 25). Essa sobrevivência se dá pela necessidade ainda atual de questionar a supremacia hegemônica masculina nas instituições sociais, o que mantém os conceitos de identidade, subjetividade e subversão dentro da área de interesse dos sujeitos do feminismo, mesmo que para apontar as suas lacunas. Ou seja, a própria revisão do feminismo é uma tendência atual e promissora. Nas palavras de Schneider (2008, p. 29), “paralelamente, se para produzir crítica temos de essencializar, para manter um pensamento crítico válido é necessário que se coloque o mesmo sob constante questionamento, expondo-o às inevitáveis contradições internas e externas”. Especificamente no que se refere à ideia de “feminino”, Nelly Richard afirma o que segue:

A implosão do sujeito e os descentramentos do eu [...] exigem do feminismo repensar a identidade sexual, já não mais como a auto-expressão coerente de um eu unificado (o “feminino” como modelo), mas como uma dinâmica tensional, cruzada por uma multiplicidade de forças heterogêneas que a mantêm em constante desequilíbrio. Não podemos continuar falando de uma identidade, masculina ou feminina, como se estes termos designassem algo fixo e invariável, e não constelações flutuantes. (RICHARD, 2002, p. 138)

Nelly Richard (2002), como podemos ver a partir da citação acima, também compartilha da noção de identidade descentrada, e alia essa noção aos estudos feministas apontando para a necessidade de se rever a noção de identidade feminina, já que esta se encontra em constante desequilíbrio, chegando assim à noção de identidade flutuante ou não previsível, já que as mulheres são muitas e vivem, pensam e se posicionam de diversas formas.

O movimento feminista questiona as relações de poder pautadas pelo sistema de gênero. A crítica literária feminista estuda essas relações de poder através da literatura. Em termos de estudos literários, a perspectiva feminista, além de ter proporcionado uma experiência estética voltada para a reflexão sobre o olhar que as mulheres trazem à tona no que diz respeito ao mundo em que se inserem, possibilitou também o questionamento do cânone. Além disso, a representação da mulher na literatura, por mulheres, é capaz de promover uma reflexão sobre o(s) papel(is) ocupado(s) por elas na vida social e cultural.

A crítica feminista se preocupa com as representações de gênero porque acredita que o gênero e a sexualidade são temas centrais em vários discursos, entre eles, o literário, e qualquer exposição crítica que não os considere terá sérias deficiências. O conceito de gênero permite esclarecer como a diferença sexual, pautada em fatores biológicos, é desenvolvida como diferença hierarquizada, através da cultura (o que é cultural passa a ser visto pelo senso comum como natural). Isso é o que ocorre no sistema do patriarcado, em que é muito comum a reprodução da ideologia de que as diferenças culturais entre homens e mulheres que colocam a mulher em posição subalterna se fundamentam em fatores biológicos. No entanto, sabendo que as desigualdades de papéis sexuais atribuídas ao sexo, são, na verdade, da ordem da cultura, podemos enxergar que elas são características de uma determinada forma de organização de poder, o patriarcado, e, portanto, passíveis de mudança.

A crítica literária feminista é profundamente política na medida em que trabalha no sentido de interferir na ordem social. Trata-se de um modo de ler a literatura confessadamente empenhado, voltado para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas, ao longo do tempo, pela cultura. [...] Implica investigar o modo pelo qual tal texto está marcado pela diferença de gênero, num processo de desnudamento que visa despertar o senso crítico e promover mudanças de mentalidades, ou, por outro lado, divulgar posturas críticas por parte dos(as) escritores(as) em relação à convenções sociais que, historicamente, têm aprisionado a mulher e tolhido seus movimentos (ZOLIN, 2009, p. 218).

O feminismo, portanto, não busca eliminar as diferenças entre homens e mulheres, mas apenas reconhece que essas diferenças são construídas na ordem da cultura e não devem ser hierarquizadas. Há diversos mecanismos culturais que funcionam no sentido de alimentar essas diferenças, normalmente de modo velado, o que contribui ainda mais para a sua aceitação pela sociedade. Na literatura, um desses mecanismos é a ideia de universalidade. Durante muito tempo, a suposta ‘universalidade’ da literatura foi usada como meio de imprimir um caráter ‘assexuado’ ao escritor (ainda hoje há quem defenda essa tese). Susana B. Funck (1994), no entanto, nos mostra como o paradigma tradicional da literatura sempre

foi o masculino, dito universal. Quando há marcas de gênero explícitas, comumente elas assumem uma conotação negativa<sup>7</sup>. O termo “mulher” é uma marca de diferença, e qualificando ou restringindo o campo do humano, tal recorte determina um posicionamento político em relações a outras restrições implícitas. Isso porque o terreno da escrita, que denota poder, historicamente foi de domínio masculino. Às mulheres não era permitido atrever-se no reino da palavra. As que ousaram aventurar-se no meio letrado, destacam-se inevitavelmente em meio a um espaço tão preponderantemente masculino, seja em número de autores ou de críticos.

Virgínia Leal (2010, p. 183) afirma que “ser uma escritora contemporânea é dialogar com a história da inserção das mulheres no campo literário, considerando-se a atuação dos movimentos feministas como força social”. Para perceber tal relação devemos observar que a escrita da mulher é um gesto de *transgressão*. A autoria feminina é tão sufocada pelo sistema ideológico literário que é preciso uma reivindicação de espaço, é preciso justificar essa escrita como se ela não encontrasse razão de ser sem a permissão do cânone ou daqueles nele seguramente inseridos. O campo literário é cenário dessa luta, pois constitui um espaço onde se definem as relações de legitimação e reconhecimento entre os seus agentes – escritores/as, editoras, crítica, meios de comunicação, escolas. Com isso queremos dizer que o estudo de uma obra literária de autoria feminina preferencialmente dialoga com estudos sobre a condição da mulher.

A escritora Marina Colasanti apresenta uma produção literária intensa e diversificada, e com ela vem conquistando um público leitor consistente. Sua estreia literária acontece com o livro *Eu sozinha*, de 1968, conforme mencionado anteriormente. O primeiro livro de poemas da autora foi voltado ao público mirim, *Cada bicho seu capricho*, de 1992. Sua poesia para adultos, que aqui nos interessa, é inaugurada com o livro *Rota de colisão* (1993). A partir da leitura desses poemas, fortemente eróticos e marcados pelo cotidiano doméstico e itinerante, podemos observar a presença de representações do feminino na sociedade atual, pois a visão de mundo que nos é apresentada através de seus escritos traz à tona uma perspectiva feminina, que interessa aos objetivos deste trabalho.

Marina Colasanti apresenta-se, no cenário da cultura brasileira contemporânea, como personalidade intelectual caracterizada pela diversidade: jornalista, ensaísta, cronista, artista plástica, escritora de obras

---

<sup>7</sup> Exemplo seria o termo ‘poetisa’, rejeitado por algumas mulheres que escrevem poesia e se consideram ‘poetas’ (poetisa traria implícito o significado de “poeta menor”, segundo tal visão). Há que se destacar que parcela das mulheres que escrevem poesia preferem, de fato, marcar a diferença de seu lugar de elocução, não considerando esse ‘menor’ (é a posição que adotamos aqui, já que nosso intuito é justamente o de ressaltar a diferença).

literárias que seduzem tanto o leitor infantil quanto o adulto constituem os diversos campos de atuação da escritora. Em cada uma dessas suas atividades, constitui uma espécie de *leitmotiv* a preocupação com o universo feminino. (Re)pensar a condição feminina no mundo é, para a autora, reflexão imprescindível na prática cultural e artística da mulher (SILVA, 2007, p. 32).

Concordamos com Silvana Carrijo Silva (2007), para quem a preocupação com o universo feminino é uma constante na literatura colasantiana. A partir da exposição acima, percebemos como o dinamismo da atividade intelectual desempenhada pela escritora corresponde também às chamadas exigências da ‘nova mulher’ em meio ao contexto de explosão do pensamento feminista da década de 1970, época em que Marina trabalhava como colunista de revistas nacionais, como *Nova* e *Cláudia*, dedicadas ao público feminino, escrevendo para uma mulher cada vez mais ativa e conectada às novidades do mundo moderno. Essa transformação do papel da mulher em nossa sociedade não passa despercebida por Colasanti, para quem a reflexão sobre a condição feminina sempre foi uma preocupação constante.

A questão da mulher sempre foi muito importante para mim. É difícil entender uma mulher que se queira intelectual, que trabalhe no campo das letras e que não faça reflexões sobre a sua própria condição no mundo. No entanto, isso existe. Mas, para mim, seria impossível. É o processo natural, se eu estou refletindo sobre o porquê das coisas, a primeira reflexão que se impõe é por que eu, nós, mulheres, somos cidadãs de segunda categoria, ou éramos, ou ainda somos?! (COLASANTI, *apud* CARRIJO, 2007, p. 33)

Percebemos então como a autora assume explicitamente uma perspectiva feminista e as consequências que isso acarreta. É comum escritoras, ao serem questionadas a respeito da influência do gênero na escrita, oscilarem entre a assunção do papel feminista e uma postura mais branda – fuga do tema ou estratégia de sobrevivência. Mas o que a experiência revela é que independentemente da percepção ou não das escritoras quanto à questão do gênero, o tema é recorrente. Podemos afirmar que Colasanti assume uma postura feminista ao afirmar que a situação das mulheres na sociedade lhe interessa muito. A autora também reconhece as limitações impostas ao sexo feminino e tenta entender como isso se dá, onde se localiza e como se reflete nas obras das mulheres.

Em literatura, a busca pela universalidade muitas vezes é entendida como neutralização, apagamento das marcas de gênero (o que contribui para a hegemonia do paradigma tradicional representado pelo homem branco ocidental heterossexual e legitimado pelo cânone). O que foge a isso logo é rotulado como literatura de mulher, literatura de gays,

literatura de negros, considerando as marcas de identificação coletiva desses grupos como marca da diferença em relação ao paradigma literário tomado como padrão hegemônico. Assumir essa identidade de gênero e reafirmá-la através da literatura, portanto, é atrever-se a ir contra a corrente, é buscar na particularidade dos grupos a representação de parte do todo. Assumir-se como mulher e escritora é uma atitude política. Em seu ensaio “Por que nos perguntam se existimos?” (2004), Marina reflete sobre o preconceito com que ainda hoje se pensa a relação mulher/escrita:

Ora, as escritoras estão perfeitamente conscientes de que ainda hoje um preconceito pesado tende a colorir de rosa qualquer obra de literatura feminina. Apesar da onda dos anos sessenta que envolveu os escritos das mulheres em um grande e esperançoso movimento, não conseguimos vencer a barreira. O preconceito perdura. Pesquisas mostram que basta a palavra mulher em um título para espantar os leitores homens e abrandar o entusiasmo dos críticos. E embora não precisemos mais nos esconder atrás de pseudônimos masculinos, como no século XIX, sabemos que os leitores abordam um livro de maneira diferente quando ele é escrito por uma mulher ou por um homem (COLASANTI, 2004, p.70-71).

Marina Colasanti é uma entusiasta da manifestação literária feminina, acreditando que é por meio da produção literária e crítica por parte das mulheres, ou seja, a partir da sua reivindicação por uma voz própria que lhes permita conferir sentido aos textos escritos e lidos por elas, que é possível a transformação desse quadro persistente de preconceitos. Sua reflexão leva em consideração a questão cultural, ao perceber que os leitores desenvolvem experiências diferentes de leitura quando pensam na questão da autoria com base no gênero e, graças aos nossos dados culturais marginalizantes e excludentes, essa experiência de leitura tende a ser discriminatória quando se trata de uma autoria não obviamente integrante do cânone. Esse quadro, vale mencionar, vem se alterando paulatinamente, apesar das forças que procuram manter as relações sociais como tradicionalmente foram estabelecidas no passado.

Prova disso é a insistente pergunta: “existe uma literatura feminina?”. Colasanti (2004) analisa como essa pergunta por si só já é excludente, pois demarca o lugar da mulher escritora às margens do que é considerado literatura geral. A pergunta, dirigida a uma mulher escritora que como pessoa humana tem certeza de sua real existência, que acredita no valor de sua profissão, a leva a justificar a sua escrita, o que já a situa à margem, em posição defensiva. Tal pergunta seria, portanto, “não como um instrumento natural para sanar uma dúvida real, mas como uma estratégia ideológica para colocar em dúvida a sua existência” (ZOLIN, 2011, p 65).

Há anos, em todos os níveis, estamos respondendo, com a melhor das intenções. Mas, embora clara e justa, a resposta tem se demonstrado ineficiente. Não consegue eliminar a pergunta. Não consegue sequer modificá-la. Apesar de tudo o que já dissemos, continuam questionando nosso fazer literário exatamente da mesma maneira, com a mesma insistência, com idênticas palavras. Como se nada tivéssemos dito. Então, depois de tanto responder, cheguei a uma convicção: o erro não está na resposta. [...] Eu, que a partir da escrita estou há anos empenhada em construir a arquitetura de uma voz, de uma voz que sendo minha é feminina, declaro-me ofendida pela pergunta. E, em vez de respondê-la, a questiono: Que pergunta é essa, afinal? (COLASANTI, 2004, p. 66-67)

Ora, se há tantas mulheres escritoras no mundo que já nos são conhecidas e que já provaram a validade de suas produções artísticas, não parece evidente que podemos sim falar em manifestações femininas ou de mulheres nas artes? Ninguém lhes pergunta se existe uma literatura masculina. A partir desse questionamento percebemos como o termo ‘feminino’ é mais carregado historicamente de valor negativo e de literatura “cor de rosa” do que o termo masculino, que de fato, se lê simplesmente como literatura produzida por homens.

Quem está perguntando é a sociedade. E a essa altura, já tenho elementos para crer que a sociedade não quer de fato saber se existe uma literatura feminina. O que ela quer é colocar em dúvida a sua existência. Ao me perguntar, sobretudo a mim, escritora, se o que eu faço existe realmente, está afirmando que, embora possa existir, sua existência é tão fraca, tão imperceptível, que é bem provável que não exista. (COLASANTI, 2004, p. 69-70)

O alvoroço, como bem pontua Colasanti (2004), não está em reconhecer a existência de uma literatura feminina, mas reconhecendo-a, abrir espaço para a sua equivalência, no mesmo patamar da literatura dita ‘universal’ escrita por homens. Em última instância, fazer desmoronar a ideia de uma literatura neutra e universal, que seria quase sagrada. Todos esses são sinais de que as assimetrias de gênero e do poder atrelado a esse sistema ainda permanecem no campo literário.

Em última análise, podemos dizer que, ao contrário do que parece, a pergunta “existe uma literatura feminina?” não é relativa à literatura. E a responderemos melhor sempre que a tirarmos de seu falso lugar, e a incluirmos no âmbito da questão mais ampla, que é do medo viril da equivalência feminina (COLASANTI, 2004, p. 77).

Colasanti reconhece que essa pergunta não é relativa à literatura em sentido estrito, já que a autoria feminina de fato existe e seus elementos estéticos estão à disposição dos críticos (muitas vezes mais interessados em investigar curiosidades da vida pessoal do que a escrita



dessas mulheres), mas corresponde ao fenômeno literário inscrito numa cultura machista e opressora, que requer das escritoras explicações que justifiquem o seu fazer literário, que expliquem porque a mulher galgou outros espaços que não o do privado. Essa seria a real intenção de uma pergunta como essa, reafirmar velhos valores, disfarçados de preocupação literária. Ela não está apenas no campo da literatura, mas é no domínio da palavra que os discursos hegemônicos e contradiscursos se constroem, por isso o terreno literário é um cenário de tantas disputas. Desvendar esses mecanismos de transmissão de valores culturais através da literatura tem sido um dos empenhos da crítica literária feminista.

Sendo assim, para a escritora, a resistência da sociedade em aceitar a existência da literatura feminina liga-se a uma importante implicação daí advinda, qual seja, a aceitação de um modelo de mulher historicamente negado e escamoteado pelo pensamento patriarcal. Isso porque a literatura escrita por mulheres e, portanto, feminina faz emergir um discurso outro, oriundo da perspectiva social a partir da qual a mulher escreve; uma perspectiva que, ao ser feminina, implica, não raro, a representação do avesso da ideologia patriarcal, responsável pelo silenciamento histórico da mulher e pela, igualmente, histórica dominação masculina. (ZOLIN, 2011, p. 65)

Neste trabalho, ao analisarmos poemas escritos por uma mulher e que evidenciam o corpo e a sexualidade das mulheres, nos interessa tensionar o emprego de tais categorias, inclusive, como tentativa de ressignificar o termo ‘feminino’ da conotação pejorativa que adquiriu na crítica literária (e não apenas no terreno da crítica<sup>8</sup>) e que se não for combatido pela crítica literária da vertente feminista permanecerá (não julgamos que a supressão do termo resolva tal problema no feminismo contemporâneo, ao contrário, é preciso forçar a transformação de seu significado para que ele possa ser empregado com uma carga menos pesada).

O trabalho está dividido em quatro capítulos. O primeiro deles possui caráter histórico e é intitulado **Percursos históricos dos feminismos e a questão do corpo**, nele buscamos fazer um apanhado histórico do movimento feminista e como o direito ao corpo torna-se uma reivindicação importante do feminismo atual. Este capítulo está dividido em dois tópicos: o primeiro, **1.1 Os corpos das mulheres como pauta na história do feminismo**, busca articular as discussões sobre autonomia e empoderamento feminino a partir do corpo dentro da história do movimento feminista, utilizamos autoras como Scott (1992), Lauretis (1994),

---

<sup>8</sup> Impossível não nos lembrarmos de uma recente campanha publicitária divulgada nos EUA e promovida por uma marca de absorventes femininos que questionava o fato de que sob a instrução “*run like a girl*” pessoas adultas corriam de maneira estereotipada enquanto que as meninas simplesmente corriam. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IM6hSM29HTc>

Hemmings (2009), Butler (2011) e Wolff (2011). O segundo tópico chama-se **1.2 Breve história do corpo feminino na poesia brasileira de autoras mulheres**, aqui trazemos a discussão do corpo no movimento feminista para a crítica literária e a história da literatura de mulheres, particularmente de poetisas, demonstrando como Marina Colasanti está inserida numa tradição de poesia erótica escrita por mulheres no Brasil, citamos autoras como Gotlib (2003) e Duarte (2011), que fazem um percurso da produção de autoria feminina no país, e depois destacamos algumas poetisas importantes do século XX, como Gilka Machado, Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa, Hilda Hilst, Olga Savary e Adélia Prado.

O segundo capítulo possui caráter analítico, chama-se **“Eu sou uma mulher”**: **presença do corpo na poesia colasantiana para além do sexo**. Nesse capítulo analisamos dez poemas em que o corpo feminino se faz presente relacionado com temáticas diversas. Ele está dividido em cinco tópicos: **2.1 Questões metodológicas: delimitação do *corpus***, neste tópico explicitamos como o *corpus* de pesquisa foi trabalhado para chegarmos no número de poemas selecionado e como os organizamos para fins de análise, neste tópico analisamos o poema “Rota de colisão”. **2.2 “Frutos e flores”: o envelhecimento do corpo**, neste tópico o corpo aparece marcado pelas transformações da idade, os poemas analisados são “Tive um rosto” e “Frutos e flores”. **2.3 “Sangue de menstruo”: o corpo feminino empoderado**, neste tópico o corpo da mulher aparece em suas particularidades biológicas e estas são enaltecidas sem necessariamente estarem erotizadas, os poemas analisados são “Eu sou uma mulher” e “Sangue de menstruo”, que abordam a temática da menstruação, “De líquida carne” e “Livres à noite”, que abordam os seios femininos como assunto. **2.4 “Na academia de ginástica”: corpo e mito da beleza**, neste tópico o corpo feminino está oprimido pela violência simbólica da chamada ditadura da beleza, que marginaliza os corpos que não se encaixam num padrão, o poema analisado é “Na academia de ginástica”. **2.5 Luxúria feminina: o direito ao prazer sexual**, no último tópico analisamos dois poemas que dialogam com o erótico, no entanto, há uma reivindicação desse erótico que está sendo negado, os poemas são “Sexta-feira à noite” e “Rumo à caixa”.

O terceiro capítulo tem caráter teórico e é intitulado **Literatura erótica e autoria feminina: interditos e transgressões**. Nele buscamos abordar o erótico na literatura e em particular o erótico de autoria feminina. Está dividido em dois tópicos: o primeiro se chama **3.1 A relação entre eros e *poesis***, nele citamos autores que tratam do erótico numa perspectiva cultural distinguindo-o da atividade puramente sexual, e analisam como esse tema é recorrente na tradição literária, como Bataille (1987), Guiddens (1993), Paz (1994), Soares (1999) e Borges (2013). O segundo tópico, **3.2 Erotismo e feminismo na literatura: dupla**

**transgressão**, traz a discussão sobre o erótico do primeiro tópico e alia com a problemática do feminismo e em particular da autoria feminina na literatura, revelando como esta opera uma dupla transgressão ao enunciar sobre o sexo, citamos autores como Bordo (1997), O'Neill (1997), Soares (2000), Perrot (2003) e Matos (2003).

O quarto e último capítulo chama-se **“Corpo adentro”: a lírica erótico-amorosa colasantiana**, nele analisamos vinte e três poemas erótico-amorosos (o que totaliza 33 poemas nos dois capítulos analíticos do trabalho), divididos em dois tópicos. No primeiro, **4.1 “Vem, amado”: “Entre um jogo e outro” da interlocução erótica**, estão dezoito poemas que aproximam erotismo e amor através da interlocução erótica com o sujeito amado, rompendo com o interdito sobre o sexo e sobre o falar sobre o sexo. Os poemas analisados são: “Entre um jogo e outro”, “Sobre a cama”, “De língua macia” (nesses três temos a característica em comum em abordar o cotidiano íntimo do casal), “A um homem não”, “Como é gentil”, “Ao meu guarda-caça”, (que trazem em comum descrições do corpo masculino em comparação com a natureza), “Sem que se veja”, “Aberta frincha”, “Sim, mas também” (que destacam o aspecto do toque), “Corpo adentro”, “Teu sexo”, “Ao nosso” (que têm em comum a linguagem mais direta para se referir ao ato sexual em si), “Fartura”, “Poema quase persa”, “Essa amplidão” (que aproximam o sexo da experiência mística), além de “Pelo lanho de um instante”, “Tua mão em mim”, e “Instrumento sem som”. É, portanto, a seção mais significativa sobre a produção colasantiana. E o último tópico, **4.2 “Sim, pode-se” poetizar o sexo: a lírica erótica e o sexo como libertação**, traz cinco poemas que tratam também de sexo, mas se diferem dos anteriores pela ausência de um ser amado a quem a voz lírica se dirige, são eles: “Sim, pode-se”, “Amor ao meio dia”, “Tato”, “Oitenta e uma escamas”, e “Tarde e casa vazia”.

Como se pode perceber, são muitos os poemas analisados ao longo do trabalho, de modo que em alguns nos detemos mais longamente do que em outros; visto que naturalmente são infinitas as possibilidades de abordá-los, buscamos privilegiar em nossas análises as questões pertinentes aos estudos de gênero e que punham em evidência as categorias que procuramos evidenciar. Alguns aspectos formais também vão sendo abordados ao passo em que dialogam com os significados implícitos do poema.

Por fim, nas considerações finais, tentamos retomar o que foi abordado ao longo do trabalho e sintetizar nossas problematizações e conclusões acerca da poética erótica e do corpo em Marina Colasanti.

## CAPÍTULO 1

### PERCURSOS HISTÓRICOS DOS FEMINISMOS E A QUESTÃO DO CORPO

#### 1.1 Os corpos das mulheres como pauta na história do feminismo

Iniciaremos nosso trabalho falando sobre feminismo. O movimento ainda hoje é tido como polêmico – o que por si só já demonstra a forma falocêntrica como compreendemos o mundo: o feminino é sempre tido como o diferente – pois apesar de sua pauta fundamental ser a defesa das mulheres como seres humanos portadores de direitos iguais – algo que deveria ser compreendido e aceito por todos – é visto como algo perigoso, porque, de fato, o feminismo<sup>9</sup> abala estruturas de poder muito antigas e enraizadas na sociedade.

“A essência do feminismo é a crença de que as mulheres são subordinadas aos homens na cultura ocidental” (EDGAR & SEDGWICK, 2003, p. 125). Na definição dos autores, embora tragam uma boa explanação inicial sobre o tema, percebemos como o uso da palavra crença serve como forma de não se comprometer politicamente com a causa. Ao definir a visão de mundo feminista como uma crença, os autores notadamente não buscam se filiar academicamente a ela e nem se comprometem em afirmar que a subordinação feminina exista, nem que mereça ser revertida. Os autores também destacam diversos tipos de feminismo, frisando que todos têm como objetivo a libertação das mulheres, a diferença consiste na forma de encarar tal libertação e os meios para alcançá-la.

Acreditamos que após a explosão do movimento feminista nos anos 1960/1970 e a sua chegada à academia nos anos 1980, ainda não havíamos tido um momento em que o termo estivesse tão em voga quanto na recente década, impulsionado por publicações na rede de feministas que trouxeram novo gás às demandas e reaproximaram o feminismo das jovens e pela retomada das ruas promovida por manifestações como as Marchas das Vadias espalhadas por todo o país desde 2011<sup>10</sup>. Com isso, não queremos afirmar que houve uma morte e

---

<sup>9</sup> O feminismo é uma teoria que privilegia o seu próprio revisionismo, dessa forma, partimos de um feminismo *mainstream* para as diferentes perspectivas feministas cada vez mais plurais e interseccionais.

<sup>10</sup> E também em outros países, já que o movimento conhecido mundialmente como *Slutwalk* inicia-se em Toronto, Canadá, em 2011, promovido por universitárias inconformadas com o conselho de um policial no *campus* de que não se vestir como ‘vadia’ poderia protegê-las de estupros, numa clara associação machista entre a roupa da vítima e a causa do crime, ou seja, culpabilizando a vítima pela violência sexual sofrida. As *Slutwalks* tem o grande mérito, apesar das inúmeras críticas que recebem (notoriamente de setores conservadores que se dizem incomodados com o termo *slut*), de tornar pública e promover o debate sobre a *cultura do estupro*. No Brasil, embora o estupro seja penalmente criminalizado como hediondo, é prática em alguns casos tão banalizada

retomada do movimento, não acreditamos nisso, pois temos plena consciência da existência de coletivos de mulheres que nunca pararam de atuar nas universidades e de algumas ONGS que sempre atuaram pelas causas feministas como o direito ao aborto. O que estamos afirmando é que há uma crescente reaproximação das mulheres jovens, leigas ao movimento, a partir do momento em que suas discussões voltam a circular em espaços comuns, como é o caso da internet, momento em que inclusive celebridades como Beyoncé<sup>11</sup> popularizam o termo.

São várias as páginas nas redes sociais que discutem feminismo (Escreva Lola escreva; Blogueiras feministas; Feminismo na rede; Feminismo sem demagogia; Feminista cansada; Moça, você é machista; Machismo nosso de cada dia; Indiretas feministas; entre tantas outras), não ainda sem resistência e ataques constantes por parte de ignorantes do assunto ou misóginos mal intencionados. O fato é que campanhas como “Chega de fiu fiu<sup>12</sup>” e “Eu não mereço ser estuprada<sup>13</sup>” tomaram conta da rede e trouxeram a pauta feminista sobre liberdade sexual e autonomia sobre o próprio corpo aos tópicos mais comentados em grupos de pessoas até então alheias ao tema. O crescimento de tais discussões sobre o livre manifestar-se feminino (usar a roupa que escolher, andar pelos espaços públicos sem ser incomodada, não ser julgada ou castigada por sua maneira de ser) é um fenômeno de nosso interesse por entendermos que, na história do feminismo, os direitos relativos ao corpo são uma disputa atual e que questionam as estruturas do pensamento machista de nossa sociedade que ainda permanece ativo.

Tentaremos explicar melhor. A história do feminismo ocidental é antiga e passa por diversas reivindicações<sup>14</sup>. As primeiras pautas feministas partem do próprio reconhecimento

---

que não chega a ser reconhecida como tal ou ainda recebe justificativas de grande parte da população, o que desestimula as denúncias e protege os agressores. Na Índia, os casos de estupro coletivo são tão alarmantes que ganham repercussão mundial e provocam iniciativas de resistência entre as mulheres. Em 2013, o vídeo satírico *It's your fault* (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PdPefSCx-uc>), com atrizes de Bollywood, viralizou na internet ao expor o quão ridícula é a culpabilização das vítimas no país.

<sup>11</sup> Ao se apresentar na premiação organizada pela MTV americana em 2014, a cantora apareceu de pé diante da palavra *Feminist*, projetada em grandes letras luminosas. A sua música “*Flawless*”, inclusive, cita o texto “*We should all be feminists*”, da autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie.

<sup>12</sup> Campanha promovida a partir de 2013 pelo grupo da página feminista Think Olga contra o assédio sexual em locais públicos. Pesquisa realizada por uma das jornalistas aponta que 98% das brasileiras já receberam cantada nas ruas e 90% já trocou de roupa antes de sair de casa por temer o assédio.

<sup>13</sup> Campanha promovida inicialmente pela jornalista Nana Queiroz, em 2014, após divulgação de uma alarmante pesquisa do IPEA que afirma que 65% dos brasileiros concordam que mulheres que usam roupas que mostram o corpo merecem ser atacadas. Posteriormente os dados da pesquisa foram retificados para 26% (um número ainda muito grande), mas o debate promovido na sociedade e as expressões machistas que desencadeou provam como o assunto é importante.

<sup>14</sup> Já na Idade média, em 1405, a italiana Christine de Pisan escreveu *A cidade das damas* e refletiu sobre a desigualdade entre os sexos. No século XVIII, após a revolução francesa e a Declaração de direitos do homem e do cidadão de 1789, a francesa Olympe de Gouges publica sua *Déclaration des droits de la femme et de la*

como cidadãs, sujeitos de direito e deveres, já que as próprias declarações de direitos humanos não reconheciam as mulheres como portadoras desses direitos. Nesse sentido, as pautas iniciais envolviam direitos públicos como estudo, trabalho e voto.

Inicialmente, o feminismo estava preocupado com a igualdade política e econômica das mulheres com os homens. [...] O século XX assistiu à proliferação de movimentos e grupos de direitos civis em campanha pela igualdade econômica que se concentrava nas questões do bem-estar social para mães, educação igual e pagamento igual. Essas primeiras questões feministas continuam a ser uma prioridade para todas as feministas, e são um apoio vital para a ulterior teoria feminista, em sua ênfase na importância da igualdade econômica e política como um pré-requisito para a emancipação das mulheres. [...] Enquanto o feminismo inicial enfatiza a igualdade política e econômica com os homens, o feminismo que teve início nas décadas posteriores à Segunda Guerra Mundial objetivava alcançar uma compreensão mais completa e mais sofisticada da natureza cultural da opressão. Para essa “segunda onda”, as feministas observam as formas pelas quais as próprias instituições culturais baseiam e perpetuam a subordinação das mulheres. Em especial, as feministas rejeitam a suposta universalidade dos valores masculinos. (EDGAR & SEDGWICK, 2003, p. 125)

Na segunda metade do século XX, portanto, a pauta se amplia com o movimento feminista organizado. Ao passo que essas demandas foram se tornando cada vez mais reconhecidas, o feminismo volta-se para questões que para os conservadores são tidas como menos importantes, como o direito ao corpo, à sexualidade, à liberdade. Mais uma vez é preciso ponderar que as demandas iniciais a que nos referimos continuam sendo importantes, pois mulheres ainda recebem menos pelo mesmo serviço e ocupam menos cargos de chefia, além de serem minoria na política partidária. No entanto, ao passo que tais avanços foram sendo correspondidos e especialmente sem interferir na estrutura de privilégios patriarcal, outras pautas mais ligadas à experiência particular feminina passam a ganhar mais espaço, como o problema do assédio nas ruas, a ditadura da beleza, violências simbólicas que afetam a forma como as mulheres se desenvolvem socialmente.

Neste início do século XXI o feminismo continua necessário e se populariza. Um dos motivos para essa crescente manifestação feminista é justamente a resistência à crescente onda conservadora que vem se instaurando desde a recente crise capitalista. Montero (2007) frisa que a história de conquistas feministas não foi sempre linear como por vezes se crê ter sido, e atenta para o perigo de se compreendê-la dessa forma, como se as coisas melhorassem inexoravelmente graças ao tempo e não como produto de luta e resistência.

---

*citoyenne* em 1791. A inglesa Mary Wollstonecraft, autora de *A vindication of the rights of woman* de 1792, foi uma das primeiras teóricas feministas bem documentadas em nossa tradição. No século XIX tal discussão chega ao Brasil e a northeriogrãdese Nísia Floresta publica *Direito das mulheres e injustiça dos homens* em 1832.

Diante de tantos avanços inegáveis, há os sem conhecimento de causa que proclamam a falta de pauta do movimento. No entanto, concordamos com a reflexão feita por Ana Rita Duarte (2006) ao fim de seu texto sobre Betty Friedan; a autora se questiona se a mística feminina que atormentava as donas de casa dos anos 1950/1960 realmente acabou ou apenas transformou-se em uma forma menos aparente na sociedade atual. Sobre tal tópico cremos ser extremamente interessante o poema de Marina Colasanti que trazemos a seguir:

### **Às seis da tarde**

Às seis da tarde  
as mulheres choravam  
no banheiro.  
Não choravam por isso  
ou por aquilo  
choravam porque o pranto subia  
garganta acima  
mesmo se os filhos cresciam  
com boa saúde  
se havia comida no fogo  
e se o marido lhes dava  
do bom  
e do melhor  
choravam porque no céu  
além do basculante  
o dia se punha  
porque uma ânsia  
uma dor  
uma gastura  
era só o que sobrava  
dos seus sonhos.  
Agora  
às seis da tarde  
as mulheres regressam do trabalho  
o dia se põe  
os filhos crescem  
o fogo espera  
e elas não podem  
não querem  
chorar na condução.

(COLASANTI, 1998, p. 27)

No *best-seller* americano *A mística feminina*, de 1963, Friedan discutia a crise da identidade feminina na construção da imagem da mulher como perfeita dona de casa, mãe e esposa, comprovando uma insatisfação geral das mulheres americanas de classe média,

especialmente as casadas, a que chamou de *mal sem nome*<sup>15</sup>. Friedan buscou superar explicações rasteiras e machistas e compreendeu que as mulheres em cujo íntimo fervilhava essa insatisfação passaram a vida inteira procurando realizar seu papel "feminino", casavam-se cada vez mais jovens, não frequentavam a universidade, tinham obsessão pela beleza, pela limpeza do lar, por compras, não tinham círculo social para além de filhos e maridos, e viam tais problemas como falhas no matrimônio, ou seja, o mal feminino era não sentir-se ajustada ao papel de feminilidade imposto como mãe e esposa. No poema de Colasanti, percebemos que as mulheres, apesar de assumirem uma nova função profissional, sugerido pelo fato de estarem às seis horas (fim do expediente de trabalho) voltando para casa de condução, ainda sofrem com o mal sem nome, no entanto, por estarem em ambiente público engolem as lágrimas, e assim o problema permanece invisível.

A importância da agitação política promovida por essas mulheres para a crítica literária foi enorme, pois foi com o ativismo da década de 1960 que nos Estados Unidos as mulheres escritoras, professoras, editoras, críticas, começaram a questionar sistematicamente a prática acadêmica patriarcal<sup>16</sup>. Nesse mesmo período se desenvolvia na Alemanha as teorias da recepção, que compreendiam a história da literatura como profundamente afetada pela recepção das obras, dessa forma, “a constatação aparentemente simples de que a experiência da mulher enquanto leitora e escritora é diferente da experiência masculina levou a uma verdadeira revolução intelectual, marcada pela quebra de paradigmas e pela descoberta de um novo horizonte de expectativas” (FUNCK, 1994, p. 18).

Nos anos 80, a grande novidade é o advento do conceito de gênero. Para Susana Funck (1994, p. 20), “o termo gênero vem sendo usado para designar o significado social, cultural e psicológico imposto sobre a identidade sexual biológica. É diferente de sexo [...] e é diferente de sexualidade”. A autora também destaca o duplo risco do termo, que traz a vantagem de

<sup>15</sup> Essa noção do "mal sem nome" causou grande estardalhaço no *welfare state* americano, identificações femininas e aversões masculinas, e tornou-se uma das bases do feminismo *mainstream* ocidental, inclusive, tendo Betty Friedan à frente da *National Organization for Women* fundada em 1966. Milhares de mulheres foram às ruas unidas pelo simples fato de serem mulheres, essa era a grande novidade, e assim a questão de gênero torna-se uma questão política, como já eram a classe e a raça.

<sup>16</sup> A crítica literária feminista estadunidense teve como publicação pioneira *Sexual politics*, de Kate Millet, em 1970, uma análise que extrapola o campo meramente literário e tomada de grande consciência política critica a posição secundária a que estavam relegadas as escritoras e críticas mulheres. Essa é a característica principal do que ficou denominado de primeira fase da crítica feminista, desmascarar a misoginia da prática literária, denunciando imagens estereotipadas da mulher sempre representada ambigualmente como anjo ou monstro e a sua exclusão sistemática do cânone literário. Note-se que tais objetivos continuam a fazer parte da crítica feminista atual. Esse momento inicial abriu as portas para o pensamento crítico feminista, pois a partir do momento que se constatou academicamente tal marginalização foi possível dar o passo seguinte, ou seja, mapear uma história literária feminina não privilegiada pela tradição literária oficial. Elaine Showalter denomina essa segunda fase da crítica feminista de ginocrítica, pois a mudança essencial é deixar de enfatizar os textos masculinos para se centrar no resgate histórico e na validação de textos de escritoras mulheres silenciadas pelo cânone. É desse período a famosa obra de Sandra Gilbert e Susan Gubar, *The madwoman in the attic*, de 1979.



incluir também a possibilidade de estudos sobre a masculinidade e por isso mesmo é acusado de despolitizar os estudos feministas. Sobre isso, Joan Scott (1992), historiadora feminista, utiliza o termo “movimento” para se referir ao campo de estudos da história das mulheres justamente para associá-lo com a política, pois a política feminista é seu ponto de partida, marcando o início da pauta do feminismo na década de 1960, ao reivindicar uma história que estabelecesse heroínas, prova da existência e atuação das mulheres ao longo dos tempos. Scott (1992) vê ganhos e perdas no uso do gênero como categoria, apontando que “o desvio para o gênero na década de 80 foi um rompimento definitivo com a política e propiciou a este campo conseguir o seu próprio espaço, pois gênero é um termo aparentemente neutro desprovido de propósito ideológico imediato” (SCOTT, 1992, p. 64-65). Há que se considerar que outras teóricas e críticas nunca perceberam a categoria de gênero como apolítica, nem mesmo sob esse ângulo que Scott apresenta.

Clare Hemmings (2009) observa que a narrativa que nos é contada sobre o feminismo apresenta uma linearidade que traz a ideia de evolução que deve ser questionada. “Essa estória divide o passado recente em décadas definidas para fornecer uma narrativa de progresso incansável ou de perda, proliferação ou homogeneização.” É isso o que a autora faz ao tentar revalidar a importância do início da segunda onda feminista para o estado atual do movimento. De modo geral, a narrativa sobre o feminismo aponta “uma mudança partindo do início da segunda onda, vista como politizada e unificada, passando pela entrada na academia nos anos 80, e daí para a fragmentação em múltiplos feminismos e carreiras individuais, mapeia a estória de *perda* do compromisso com transformações políticas e sociais” (HEMMINGS, 2009, p. 216). A autora discorda dessa narrativa em primeiro lugar porque representa uma simplificação da estória; em segundo lugar, por atribuir ao pós-estruturalismo lugar privilegiado no contexto de contestação da categoria mulher, algo que já vinha sendo feito por teóricas feministas desde os anos 70, generalizadamente taxadas de essencialistas, e em terceiro lugar pela centralidade que confere à crítica anglo-americana dentro dos estudos feministas ocidentais.

A reflexão sobre o passado feminista é imprescindível ao movimento atual, segundo lição de Gayatri Spivak nós precisamos ter em mente a reflexão “por que quero contar essa história e, ao contá-la, que tipo de sujeito me torno?”. Nosso alinhamento, portanto, é com o passado feminista que nos possibilitou estarmos aqui e enunciarmos de um lugar hoje privilegiado. Queremos contar essa história porque acreditamos na amplidão de possibilidades que ela nos trouxe e queremos também fazer parte dela. Nos assumimos como sujeitos do feminismo, inclusive, aprendendo com a suas histórias, problemáticas, descobertas,

contradições e libertações que promove. Temos consciência do que Hemmings (2009) destaca no modo como os textos feministas persuadem emocionalmente, ecoando em nossas próprias experiências pessoais e que essa é uma maneira como nossos comprometimentos e práticas da escrita são formados. O feminismo e sua história, para os sujeitos do feminismo, é também uma questão identitária. “A emoção feminista, então, é central para as histórias feministas que contamos, bem como para a forma como as contamos” (HEMMINGS, 2009, p. 221).

É interessante observarmos que há uma dupla visão dessa "evolução" dos estudos feministas: por um lado, avalia-se a trajetória positivamente pelo resgate da história realizado, por outro, o processo de despolitização é encarado negativamente.

Certamente, esta narrativa tem variações significativas, dependendo de quem a relata. Em algumas versões, a evolução é encarada positivamente como um resgate da história, tanto de princípios políticos de interesses estreitos, quanto de um enfoque demasiado exclusivo sobre as mulheres ou de suposições filosoficamente ingênuas. Em outras, a interpretação é negativa, a “retirada” para a academia (para não falar do desvio para o gênero e para a teoria) sendo encarada como um sinal de despolitização. [...] Entretanto, apesar das diferentes valências colocadas no relato, a trajetória em si é compartilhada por muitas feministas e seus críticos, como se fosse, incontestavelmente, o modo como as coisas aconteceram. (SCOTT, 1992, p. 65)

Para Scott (1992) essa narrativa pede uma reflexão crítica, pois a simplificação representa mal a história das mulheres e seu relacionamento com a política e com a disciplina da história, já que não levaria em conta a posição variável das mulheres na história, a emergência do feminismo como movimento organizado e a sua permanência na pauta atual, ainda que sob uma perspectiva diferente. O estudo dinâmico exigido buscaria justamente relacionar a história das mulheres com a legitimação do feminismo como movimento político e com o trabalho acadêmico distinto da pauta política: “precisamos pensar sobre este campo como um estudo dinâmico na política da produção de conhecimento” (SCOTT, 1992, p. 66). Com isso, a autora avalia que a própria atividade acadêmica, que é um dos meios pelos quais os discursos são legitimados pelo viés científico, é profundamente política, pois envolve relações de poder e práticas ideológicas. A história das mulheres, portanto, é uma narrativa política.

A oposição entre “profissionalismo” e “política” não é uma oposição natural, mas parte da autodefinição da profissão como uma prática especializada, baseada na posse compartilhada de extensivo conhecimento adquirido através da educação. [...] A guarda e o domínio são portanto a base para a

autonomia e para o poder de determinar o que conta como conhecimento e quem o possui. (SCOTT, 1992, p. 70-71)

O problema, portanto, está na própria redefinição profissional, na contestação da profissão como um corpo unitário; “as feministas questionavam se algum dia poderia haver avaliações imparciais do saber, sugerindo que elas não eram mais do que a atitude hegemônica de um ponto de vista interessado” (SCOTT, 1992, p. 73). Ou seja, as historiadoras feministas precisaram insistir na não oposição entre profissionalismo e política. “A história das mulheres, sugerindo que ela faz uma modificação da ‘história’, investiga o modo como o significado daquele termo geral foi estabelecido” (SCOTT, 1992, p. 78). Concluimos que a história das mulheres não implica um enfoque que simplesmente adicione algo que estava anteriormente faltando a um todo que já existia, mas representa um deslocamento radical na história tradicional, pois questiona as suas bases teóricas e sua suposta objetividade: “sugere, não apenas que a história como está é incompleta, mas também que o domínio que os historiadores têm do passado é necessariamente parcial” (SCOTT, 1992, p. 79). A história das mulheres é um campo de estudos ambíguo, pois “as mulheres estão ao mesmo tempo adicionadas à história e provocam sua reescrita” (SCOTT, 1992, p. 76).

Por isso, reivindicar a importância das mulheres na história significa necessariamente ir contra as definições de história e seus agentes já estabelecidos como “verdadeiros”, ou pelo menos, como reflexões acuradas sobre o que aconteceu (ou teve importância) no passado. E isso é lutar contra padrões consolidados por comparações nunca estabelecidas, por pontos de vista jamais expressos como tais. (SCOTT, 1992, p. 77-78)

Assim, a autora conclui que a separação entre o estudo das mulheres e o movimento feminista foi na verdade um artifício tático e político na busca pela legitimação. A própria ‘despolitização’ teria sido, segundo Scott, uma opção política. Daí por diante o caminho percorrido foi o da teorização, com a emergência do conceito de gênero<sup>17</sup> para a questão da

---

<sup>17</sup> O termo gênero, que se consolidou ao longo da década de oitenta do século passado, acaba por se definir claramente como uma forma de indicar “construções culturais” (SCOTT, 1990) baseadas na diferença sexual, e assim diferencia-se do ‘sexo’ (dado biológico). Portanto, gênero é categoria de importância fundamental para pensarmos numa “história das mulheres”, inclusive dando-nos ferramentas para voltar no tempo munidas de novos paradigmas que não eram reconhecíveis anteriormente. “Na literatura, as *questões de gênero*, ao substituírem a *questão da mulher*, tiveram o mérito (questionado por algumas mulheres) de melhorar o relacionamento entre as críticas feministas e seus colegas homens na academia” (FUNCK, 1994, p. 21). No entanto, a própria Susana Funck observa que no Brasil, a partir de 1985 – referência ao início dos trabalhos do GT da Anpoll Mulher e literatura – se percebe uma total predominância de mulheres na área e grande relutância por parte da crítica estabelecida, além disso, pondera que grande número de trabalhos utilizavam o conceito de gênero de forma incidental pois o que predominava eram os estudos sobre as representações de mulheres em

diferença sexual; enquanto o ‘sexo’ referia-se a conotações físicas, biológicas, o gênero é permeado por conotações sociais. Se em sua origem o movimento da história das mulheres produziu um discurso preocupado com a experiência feminina compartilhada, que “ênfatizava o denominador comum da sexualidade e as necessidades e interesses a ela vinculados” (SCOTT, 1992, p. 83), criando assim uma identidade coletiva sob a categoria “mulheres”, a categoria de gênero, usada primeiro para analisar as diferenças entre os sexos, foi estendida à questão das diferenças dentro da diferença.

Ainda é importante considerar que a “política de identidade dos anos 80 trouxe à tona alegações múltiplas, que desafiaram o significado unitário da categoria ‘mulheres’” (SCOTT, 1992, p. 87). Com isso se desafiou a própria “hegemonia heterossexual de classe média branca do termo ‘mulheres’” (SCOTT, 1992, p. 87), ou seja, caminhou-se para a pluralização da categoria como um conjunto de histórias e identidades coletivas, problematizando a questão das diferenças. Na verdade, o feminismo passa a olhar para outros sujeitos femininos que possivelmente também sofriam de invisibilidade dentro da estruturação desse campo do conhecimento: as mulheres pobres, não brancas, não ocidentais, etc. Segundo Hemmings (2009, p. 235), “essa estória seletiva em particular separa o feminismo de seu próprio passado”, cristalizando os anos 70 de maneira uníssona, fixando a política de identidades dos anos 80 como uma fase e esvaziando o pós-estruturalismo de seu potencial político. A autora, ao contrário, problematiza e defende “uma abordagem que enfatiza as relações ao invés das discontinuidades entre os diferentes referenciais teóricos de modo a questionar o ‘deslocamento’ linear de uma abordagem pela outra”.

Nosso posicionamento, na esteira do que postulam as teóricas acima mencionadas e remetendo ao contexto do qual enunciamos é de que não avaliamos que haja um abismo entre o feminismo acadêmico e o movimento social, nem avaliamos a fase contemporânea do feminismo como despolitizada; pelo contrário, o contato que mantemos com o discurso feminista na universidade e fora dela revelam um profundo ensejo de transformação social e política, assim como constatamos diversas premissas acadêmicas nos dizeres de feministas recém-iniciadas, ou que propagam ideias feministas no universo pop. Neste trabalho, todavia, sem desconsiderarmos as contribuições teóricas dos estudos de gênero e sua compreensão sobre as questões identitárias, propomos uma retomada à questão central da mulher, compreendermos ser esta uma opção política e estrategicamente pertinente, já que os poemas

---

autores canonizados (leia-se homens). Assim, Funck (1994) compreende o deslocamento da questão da mulher para a questão do gênero, e a crítica feminista cedendo espaço para os estudos de gênero.

trabalhados não abordam o sexo de maneira universalizante, mas a partir da própria experiência de corpo de mulher, linguística, estética e politicamente destacada.

No importante artigo sobre sistemas gendrados de Teresa de Lauretis (1994), a autora afirma que o termo “gênero”, na verdade, representa uma relação, a relação de pertencer a uma classe. Assim, gênero representa não um indivíduo e sim uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe.

As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. (LAURETIS, 1994, p. 211)

A autora vai além e aponta como o advento de gênero traz uma contradição necessária à própria existência do feminismo, as mulheres devem continuar a ser Mulher, continuar a ficar presas ao gênero (assim como o sujeito de Althusser à ideologia), mesmo sabendo, enquanto feministas, que não somos isso, e sim sujeitos históricos governados por relações sociais, que incluem predominantemente o gênero (LAURETIS, 1994, p. 218). A crítica de Lauretis, portanto, demonstra como a consciência de gênero enquanto construção social não invalida a ideia de irmandade na qual se funda o feminismo.

Lauretis (1994) vai além e aponta como a falta de perspectiva de gênero promove lacunas na análise cultural. A tese foucaultiana em *História da sexualidade* (1999) consiste em analisar como a sexualidade, normalmente considerada como uma questão natural, particular e íntima, é de fato totalmente construída na cultura de acordo com os objetivos políticos da classe dominante. Contudo, a discussão que Foucault faz não é gendrada. Ele defende que o século XIX representou um incitamento ao sexo e não à sua repressão, mas não há qualquer dúvida quanto à opressão das mulheres através dos discursos relativos ao corpo (WOLFF, 2011). É necessária uma análise que vá além de suas reflexões sobre a sexualização do corpo feminino, pautada por uma discussão de gênero. A sexualidade feminina tem sido invariavelmente definida tanto em oposição quanto em relação à masculina. Pretendemos mostrar momentos em que isso se repete e também de ruptura nos poemas que iremos analisar.

“Desestabilizar verdades preconcebidas e romper com os essencialismos são algumas das contribuições do campo teórico dos Estudos Culturais. E também das abordagens historiográficas críticas que tem tomado o corpo como *locus* de investigação (GOELLNER,

2013, p. 34). Em relação à política do corpo na agenda feminista, Wolff (2011) defende que esta, apesar de problemática<sup>18</sup>, é possível e necessária justamente por ser o corpo da mulher um local de repressão e possessão. Pensamos aqui no corpo como algo produzido na e pela cultura e por isso é de interesse dos estudos culturais. O processo de desnaturalização do corpo revela que este, além do aspecto biológico, é também histórico (GOELLNER, 2013). Ou, esclarecendo ainda mais,

O corpo tem sido sistematicamente reprimido e marginalizado na cultura ocidental, com práticas específicas, ideologias e discursos que controlam e definem o corpo feminino. O que é reprimido, contudo, pode extravasar e desafiar a ordem estabelecida. Daí a defesa de uma política do corpo e a posição de algumas feministas que reclamam uma intervenção cultural e política baseada em e feita a partir do corpo. (WOLFF, 2011, p. 103)

Nesse sentido, é interessante pensarmos na distinção que Mikhail Bakhtin (1965) faz entre o corpo clássico e o corpo grotesco ao estudar a cultura popular na Idade média. O corpo clássico se assemelha a uma estátua, não tem orifícios nem secreções, nem desempenha as funções fisiológicas básicas como comer e defecar. Já o corpo grotesco se abre para a realidade do mundo através das suas “imperfeições”, que na cultura oficial são vistas como rebaixamento. Dissonante a esse realismo grotesco que Bakhtin observa na obra de François Rabelais, surge o corpo sublime da estética romântica, visto de forma individualizada, a noção de padrão de beleza torna-se cada vez mais forte e a oposição entre mente e corpo<sup>19</sup> se firma de vez. Por isso é que Wolff (2011, p. 105) faz um questionamento que compreendermos ser fundamental para configurar uma política do corpo que seja combativa e feminista: “Se o corpo tem vindo a ser reprimido desta forma desde o século XVII, será que a irrupção do corpo “grotesco”, tornando subitamente visíveis os seus traços suprimidos (sexo, riso,

<sup>18</sup> A autora exemplifica com um protesto ocorrido em Dublin em 1989 no qual um grupo de mulheres despiu-se dos trajes de banho para reivindicar acesso a uma zona balneária de exclusividade masculina, no entanto, o olhar de luxúria dos homens presentes e a cobertura ambígua da mídia neutralizaram o poder contestador do ato, apontando para os perigos do uso do corpo da mulher com fins políticos, pois “Os seus significados pré-existent, como objecto sexual, como objecto do olhar masculino, podem sempre prevalecer e reapropriar-se do corpo, apesar das intenções da própria mulher” (WOLFF, 2011, p. 103). Casos mais recentes e igualmente questionáveis são as manifestações do grupo Femen, nos quais mulheres (brancas, jovens, magras) expõem os seios diante das câmeras que cobrem os protestos no intuito de serem fotografadas e assim seus dizeres escritos em cartazes e no próprio corpo serem estampados nos jornais.

<sup>19</sup> A separação cultural entre a mente (valorizada) e o corpo (rebaixado) não é algo sobre o qual nos deteremos aqui. No entanto, é interessante observarmos como o julgamento moral sobre o corpo sempre recai sobre os corpos das mulheres, ou seja, a mente masculina é valorizada e o corpo feminino é condenado. Exemplo na cultura brasileira é o preconceito que recai quase unanimemente sobre as funkeiras, por fazerem uso do corpo em coreografias sensuais rapidamente são taxadas de pouca capacidade mental, a mesma relação não se estabelece tão imperativamente contra os funkeiros homens. O mesmo ocorre no sentido inverso, mulheres que desempenham atividades intelectuais são condenadas pela sociedade se fizerem uso livre do corpo, como se fossem atividades incompatíveis.

excreções e outros), constitui uma revolução política, tanto quanto uma transgressão moral?”. Dessa forma, acreditamos que os corpos das mulheres insubmissas são sempre ambíguos (perigosos e em perigo). As mulheres e seus corpos nos espaços públicos são sempre transgressivos.

De qualquer modo, os excessos e inversões do carnavalesco funcionam muitas vezes como reafirmação do *status quo*, proporcionando situações de transgressão permitidas, mas limitadas e garantidamente neutralizadas. É importante perguntar se haverá ou não, em tais ocasiões, uma contaminação que atinge a cultura em geral, embora não possamos assumir uma resposta positiva a esta questão. O que penso podermos de facto afirmar com segurança é que a própria aparência dessas imagens transgressivas e respectivas práticas e ideias são importantes na medida em que tornam visível o que estava reprimido. (WOLFF, 2011, p. 109)

Por isso sempre voltamos ao debate sobre o essencialismo, pois o feminismo demonstra que é fundamental algum conceito do corpo<sup>20</sup> para compreender a produção social, a opressão e a resistência, mesmo porque o corpo não precisa e nem deve ser considerado como meramente biológico, mas como um produto social, histórico, físico e interpessoal. Assim, a instabilidade da categoria “mulher” e o problema em identificar as mulheres com o corpo feminino (visto como variável) não têm de levar a concluir que o assunto esteja irrevogavelmente fragmentado e descartado. A crítica ao essencialismo não implica na afirmação de que o corpo feminino não existe. Falar do corpo é falar também da nossa identidade (GOELLNER, 2013).

Nessa medida, também o corpo feminino, enquanto discursiva e socialmente construído e enquanto experienciado por mulheres, pode constituir a base de

---

<sup>20</sup> “Por corpo entendo uma organização concreta, material e animada de carne, órgãos, nervos, músculos e estrutura óssea à qual é conferida uma unidade, uma coesão e uma organização através da sua inscrição psíquica e social enquanto superfície e matéria-prima de uma totalidade integrada. O corpo é, por assim dizer, organicamente/biologicamente/naturalmente “incompleto”; é indeterminado, amorfo, uma série de potencialidades descoordenadas que requerem activação e ordenação social, bem como “administração” a longo prazo, reguladas em cada cultura e época por aquilo que Foucault denominou “as microtecnologias do poder.” O corpo torna-se humano, coincidente com a “forma” e espaço de uma psique, um corpo cuja superfície epidérmica delimita uma unidade psíquica, um corpo que define assim os limites da experiência e da subjectividade em termos psicanalíticos, através da intervenção do outro/mãe e, fundamentalmente, do Outro ou ordem Simbólica (linguagem e ordem social regulada). Entre os princípios estruturantes deste corpo produzido está a inscrição e codificação (organizada através de estruturas familiares) através de desejos sexuais (o desejo do outro) que produzem (e em última instância reprimem) as zonas corporais, os orifícios e os órgãos da criança como fontes libidinais; a sua inscrição por um conjunto de ideias e significados codificados socialmente (tanto para o sujeito como para outros) faz do corpo uma identidade profunda, “legível” e significativa; e a sua produção e desenvolvimento através de diversos regimes de disciplina e formação, incluindo a coordenação e integração das suas funções corporais, para que possa não só assumir as tarefas sociais que lhe são exigidas, mas também para que se torne uma parte integrante ou uma posição dentro de uma rede social, ligada a outros corpos e objetos” (GROSZ, 2011, p. 91).

uma crítica política e cultural – desde que essa crítica renuncie a um essencialismo ingênuo e incorpore a auto-reflexividade de um reconhecimento do corpo como resultado de práticas, ideologias e discursos. (WOLFF, 2011, p. 116)

A identificação das mulheres com os seus corpos é algo perigoso, pois se aproxima dos argumentos do senso comum conservador, que justificam a opressão das mulheres através da sua biologia. O pensamento sexista identifica a mulher com o corpo, e assume uma essência imutável e pré-determinada do feminino. “Qualquer política do corpo deve, por isso, falar acerca do corpo, realçando a sua materialidade e a sua construção social e discursiva, ao mesmo tempo que mina e subverte os regimes de representação existentes” (WOLFF, 2011, p. 120). Fazemos essa ressalva, pois a representação do corpo que encontramos nos poemas que iremos analisar é culturalmente um corpo de mulher, e consideramos essa diferença importante de frisar, pois comumente ao nos basearmos no corpo humano usamos o masculino para representar o humano. “O falocentrismo é [...] o uso difundido e dissimulado do masculino para representar o humano. O problema, portanto, [...] revelar a masculinidade inerente à noção do humano genérico e universal ou do sujeito não especificado” (GORSZ, 2011, p. 94). Como em nossa cultura “homem” equivale falsa e universalmente a “humanidade”, a teoria feminista procura tornar visível a especificação da “mulher”.

Quando Beauvoir afirma que a mulher é uma “situação histórica”, ela realça que o corpo é objecto de uma certa construção cultural, não apenas pelas convenções que sancionam e proscovem o modo como alguém representa o seu corpo, o “acto” ou a performance que é o seu corpo, mas também nas convenções tácitas que estruturam o modo como o corpo é culturalmente apreendido. (BUTLER, 2011, p. 76)

Contudo, a autora opina que o esforço para combater a invisibilidade das mulheres como categoria torna visível uma categoria que pode não ser representativa das vidas concretas das mulheres<sup>21</sup>.

Considerando que “o” corpo é invariavelmente transformado no corpo dele ou no corpo dela, este só é conhecido pela sua aparência definida pelo

---

<sup>21</sup> “Na minha opinião, como feministas, temos sido menos ávidas em considerar o estatuto da categoria em si e, de facto, discernir as condições de opressão provenientes de uma reprodução inquestionada de identidades de género, que mantém as categorias homem e mulher discretas e binárias” (BUTLER, 2011, p. 76). “A minha única preocupação é que a diferença sexual não se transforme numa reificação que involuntariamente preserva uma restrição binária na identidade de género e numa estrutura implicitamente heterossexual para a descrição do género, da identidade de género e da sexualidade. Na minha opinião, não há nada relativamente à feminilidade que esteja à espera de ser expresso; há, por outro lado, muito sobre as diversas experiências das mulheres que está a ser expresso e que ainda precisa de ser expresso” (BUTLER, 2011, p. 86.)



género. Seria imperativo ter em consideração a forma como ocorre esta definição. Considero que o corpo assume o género através de uma série de actos que são renovados, revistos e consolidados ao longo do tempo. De um ponto de vista feminista, podemos tentar reconceber o corpo como a herança de actos sedimentados, em vez de uma estrutura predeterminada ou concluída, uma essência ou facto, quer natural, quer cultural ou linguístico. (BUTLER, 2011, p. 75)

Para Butler, a realidade do género é performativa, ou seja, ela só existe quando é representada.

A distinção entre expressão e performance é deveras crucial, porque se os atributos e actos de género, ou seja, as várias maneiras de um corpo mostrar ou produzir os seus significados culturais, são performativos, então, não há nenhuma identidade pré-existente pela qual um acto ou atributo possa ser avaliado; não existiriam actos de género verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e o postulado de uma identidade de género verdadeira seria revelado como uma ficção reguladora. (BUTLER, 2011, p. 82-83)

## **1.2 Breve história do corpo feminino na poesia brasileira de autoras mulheres**

Sabemos que a constituição do cânone literário permitiu a entrada de poucas mulheres, o que é facilmente constatado ao lermos antologias tradicionais de poemas e manuais didáticos de literatura. Isso é o resultado do processo de silenciamento da voz feminina na nossa tradição literária. A discussão sobre o cânone é sempre pertinente, pois revela argumentos adversos que refletem questões culturais e estéticas da literatura. Se por um lado o cânone funciona como “ponto de referência” em meio à profusão de obras, sobretudo aos leitores iniciantes, por outro lado, possui carácter autoritário, graças ao tom “sagrado” que confere às obras, não contribuindo portanto para a criticidade decorrente do questionamento, da emancipação do indivíduo.

Na esteira dos estudos que contestam a legitimidade do cânone literário temos as reflexões da Escola de Frankfurt, sobretudo Walter Benjamin, com o seu “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (1935), que postula a destruição da “aura” das obras de arte consagradas, tornando-se, portanto, referência da luta contra o cânone tradicional – canonização do próprio Walter Benjamin, como bem aponta Otte (1999). Entre a destruição da aura benjaminiana e a veneração cega ao autor, Otte (1999) propõe um meio termo, atentando para a necessidade de questionar o culto existente, “não achamos que a solução da questão da aura – e também do cânone – seja sua destruição, porém a conscientização de que

ela é algo construído no passado que precisa ser reconstruído no presente” (OTTE, 1999, p. 10), ou seja, Otte (1999) nos lembra que o cânone é historicamente construído, e como elemento histórico ele não é algo dado ou natural, e portanto, pode ser questionado.

Podemos diferenciar, portanto, entre um cânone autoritário e distante e um cânone que pelo menos oferece a possibilidade de uma aproximação com os leitores de um determinado presente. O cânone autoritário costuma ser considerado como ‘coisa do passado’, que se apresenta como algo estranho ao presente. É dessa estranheza que resultam as duas reações mencionadas: ou esse cânone possui autoridade suficiente para se impor ao presente, ou o presente, num esforço de auto-afirmação, o rejeita. (OTTE, 1999, p. 10)

O que está sendo posto, portanto, é que os critérios estéticos não são os únicos levados em conta no processo de edificação do cânone, como processo histórico o cânone é o resultado da tensão entre valores e representações culturais postos em hierarquia.

Canonização, portanto, significa descontextualização, opondo-se assim a uma visão histórica da literatura, ou seja, uma valoração do particular. [...] Canonizar um objeto significa isolá-lo de seu condicionamento histórico e social para afirmar, assim, sua singularidade fora dos limites espaciais e temporais. (OTTE, 1999, p. 12)

No caso de países com um passado colonial, como é o caso do Brasil, esse dado revela particularidades que afetam a forma como encaramos nossa produção e influências literárias. Além disso, a pauta feminista também aponta como a legitimação do cânone é elaborada a partir de pressupostos patriarcais. Por isso os estudos feministas e pós-coloniais abrem uma nova possibilidade de estudo do não-cânone.

Julgamos que a poesia colasantiana, especificamente, já goza de reconhecimento de crítica e público, pois a autora constantemente lança novas edições, traduções, e circula em feiras e eventos literários, no entanto, ainda não dispõe da visibilidade dedicada àqueles cujos escritos foram validados pela tradição, seja em aparições em antologias, seja em trabalhos acadêmicos voltados para seus textos. Por isso a necessidade de nos aprofundarmos na leitura e análise de seus poemas.

As inúmeras tendências presentes nos estudos literários, dos enfoques linguísticos aos socioculturais, revelam a historicidade de seu objeto de estudo. A história literária tradicional, com sua ênfase excessiva nos autores consagrados e na sucessão linear e cronológica dos estilos de época, devido à marginalização das mulheres e de outros grupos minoritários, determina um fenômeno excludente e opressor, pautado por e reprodutor da ordem social de

que emerge, já que parte da produção cultural permanece na quase invisibilidade<sup>22</sup>. Tal tradição insiste em desconsiderar os elementos socioculturais que contribuem para a valorização de determinadas manifestações artísticas em detrimento de outras; em outras palavras, desconsidera o caráter ideológico da literatura e da crítica literária. Se considerarmos, portanto, o caráter ideológico da tradição literária e o seu potencial reprodutor das estruturas sociais que representa veremos como a história literária, da forma como é ensinada nas escolas, é fundamentalmente etnocêntrica e viricêntrica. As tradições orientais, femininas e orais são recorrentemente silenciadas.

A tradição tendeu a apagar a perspectiva feminina, como se as mulheres não tivessem participado da história ou como se vivessem em um tempo histórico diferente dos homens. Isso é facilmente constatado ao observarmos a escassez de heroínas nos manuais de história geral e do Brasil. No campo da literatura isso também acontece e pode ser visto no número ínfimo de personagens femininas que teriam qualidades heroicas atreladas a si, circulando livremente mundo a fora, sem necessidade de se atrelar a papéis como o de musa inspiradora<sup>23</sup>. Portanto, os estudos feministas procuram garantir espaço a uma nova historiografia, agora validada pela participação ativa nos rumos da história e pela representação das mulheres e de outras minorias excluídas do cânone literário. A partir desse enfoque, outras histórias podem ser contadas e imaginadas.

No contexto nacional, foi justamente no século XIX que começaram a circular entre o público letrado os primeiros textos escritos por mulheres brasileiras, sendo que até aquele momento a produção feminina deve ter se limitado à tradição oral. Oriunda do Rio Grande do Norte, Nísia Floresta é considerada a primeira escritora feminista brasileira, autora de livros como *Direito das mulheres e injustiça dos homens*, de 1832, que reivindicava direitos às mulheres, como o livre acesso à educação pública – registre-se que a primeira legislação nacional referente à educação feminina surgiu apenas em 1827. Em 1859, em São Luís do

---

<sup>22</sup> Nesse sentido, a historiografia literária feminista traz uma fundamental contribuição para os estudos literários ao apontar que a história literária tradicional é “um dos discursos de uma sociedade que se baseia essencialmente na desigualdade entre os sexos” (LEMAIRE, 1994, p. 67). Por isso o interesse das críticas feministas em escrever uma nova história: “a história deve incluir um relato da experiência feminina através do tempo e deveria incluir o desenvolvimento da consciência feminina como aspecto essencial do passado das mulheres. Esta é a tarefa fundamental da história das mulheres” (SHOWALTER, 1994, p. 44). Foi a partir do trabalho de resgate das acadêmicas feministas que os escritos marginalizados das primeiras escritoras feministas, ainda no período medieval/clássico, como a italiana Cristine de Pisan (1363-1434), a francesa Olympe de Gouges (1748-1793) e a inglesa Mary Wollstonecraft (1759-1797), puderam vir à tona no meio acadêmico. Contudo, a ideia de um movimento coletivo começou apenas no século XIX (LEAL, 2010).

<sup>23</sup> Para demonstrar o quanto nosso campo literário ainda é excludente, utilizamos os dados da pesquisa de Regina Dalcastagnè (2007), abrangendo o período de 1990 a 2004, em três grandes editoras brasileiras - Record, Companhia das Letras e Rocco: das 258 obras publicadas no período, mais de 70% foram de autoria masculina. Dos autores publicados, 93,9% são brancos, 78,8% possuem escolaridade superior, 49,7% são nascidos no eixo Rio-São Paulo e outros 23,6%, no Rio Grande do Sul e Minas Gerais.

Maranhão, Maria Firmina dos Reis publica *Úrsula*, considerado o primeiro romance de autoria feminina lançado no Brasil.

Por volta de 1870 amplia-se enormemente o número de jornais e revistas feministas no Brasil<sup>24</sup>. No século XIX, período em que as atividades literária e jornalística encontravam-se bastante imbricadas, surgiram as primeiras mulheres editoras no Brasil (LEAL, 2010). Foi com a imprensa e o lançamento de periódicos feministas que as brasileiras do século XIX ganharam um importante veículo de divulgação de seus textos políticos e literários, na luta pela emancipação. Tais publicações revelam o surgimento de um público leitor feminino e funcionavam como difusores do que viria a ser o embrião do pensamento feminista brasileiro. “As oscilações e ambiguidades presentes nesses periódicos refletiam, de certo modo, os mesmos movimentos pendulares existentes na chamada ‘primeira onda feminista’” (LEAL, 2010, p. 186). Dessa forma, “a imprensa feminina tornou-se não só um canal de expressão eficaz para as sufocadas vocações literárias das mulheres, mas exerceu ainda uma função conscientizadora, catártica, psicoterápica, pedagógica e de lazer” (DUARTE, 2005, p. 229).

Todos eles foram importantes instrumentos na conscientização das mulheres, pois divulgavam o que ocorria nos outros países, faziam circular os textos entre si, davam notícias de livros, da abertura de escolas, e apoiavam as iniciativas das companheiras. Enfim, criaram, concretamente, uma legítima rede de apoio mútuo e de intercâmbio intelectual. (DUARTE, 2005, p. 229)

A temática *feminina* (textos escritos por mulheres e que possuem protagonistas também mulheres) e a temática *feminista* (posição política adotada por essas escritoras ao não apenas assumirem a condição feminina, mas, sobretudo, refletirem sobre essa condição e questionarem os limites que lhes foram impostos culturalmente) estão presentes nas primeiras obras escritas por mulheres brasileiras. Essas escritoras são algumas das pioneiras em abordar assuntos ainda interditos às mulheres em meio ao contexto da sociedade da *belle époque* nacional (a escrita como ofício, o divórcio, o estudo, entre outros temas). Esse fato nos revela uma contradição dessa sociedade, que, por um lado, gabava-se de seu processo de urbanização e modernização, regada pelos costumes ditados via moda francesa, apregoando o valor de sua suposta intelectualidade e, por outro lado, encontrava-se ainda muito arraigada a valores tradicionais e conservadores do sistema patriarcal e escravocrata brasileiro.

---

<sup>24</sup> Em 1873, em Minas Gerais, é fundado o primeiro jornal feminista, *O sexo feminino*, dirigido por Francisca Senhorinha da Mota Diniz, que posteriormente teve seu nome alterado para *O quinze de novembro do sexo feminino*. Em 1897 começa a circular a revista literária *A mensageira* (GOTLIB, 2003). Entre 1888 e 1890, circula *A família*, dirigido por Josefina Álvares de Azevedo, que se destaca pelo tom combativo e o questionamento da tutela masculina.

No *fin-de-siècle*, surgem modificações no mundo das publicações, nas metáforas e temas da literatura. Tanto nas obras de autoras como de autores, é central a redefinição dos papéis sexuais, o mapeamento do espaço entre sexo e gênero, pois a crise de gênero afetou tanto as mulheres quanto os homens. A própria expressão “fim-de-século” contém uma conotação melancólica que traduz a ampla crise das últimas décadas do século passado: de classe, de raça e de gênero. A questão da mulher passou para o centro das discussões e uma retórica despropositada sobre uma iminente “invasão” feminina permeou o discurso de vários intelectuais. (TELLES, 1992, p. 57)

O século XX se inicia com uma movimentação inédita de mulheres que se organizam pelo direito ao voto, ao ensino superior e ao trabalho fora do lar<sup>25</sup>.

No século XX, essa consciência é mais palpável, pois o próprio mundo, a própria sociedade, começa a discutir a condição da mulher em várias esferas, como a política (com a luta pelo direito ao voto), a trabalhista (com o ingresso maciço das mulheres no mercado de trabalho), a pedagógica (com a valorização da atuação da mulher no campo da educação), entre outras. A mulher (ou, mais tarde, as mulheres) passa a ser o foco temático e isso facilita sua ação no campo das artes e da literatura. (RAMALHO, 2011, p. 26)

Nádia Gotlib (2003) e Constância Duarte (2011) buscam determinar alguns momentos mais significativos da história da literatura brasileira feita por mulheres. Segundo as autoras, essa literatura volta-se para a construção e desconstrução de nomes ou sistemas de identidade feminina, defendendo que este seria um dos caminhos para se ler essa vasta produção. Esse seria um dos motivos pelos quais a literatura de autoria feminina permaneceu à margem durante o período, enquanto o modernismo preocupava-se essencialmente com a renovação estética, a literatura de autoria feminina do período estava voltada primordialmente para questões políticas relativas à emancipação feminina. É importante, termos em mente que no início do século, “a ideologia dominante presente na imprensa, no Estado, na Igreja, nos educadores e profissionais da saúde ainda exortava os deveres das mulheres em relação à manutenção dos valores tradicionais dentro da família no modelo patriarcal” (LEAL, 2010, p. 186).

---

<sup>25</sup> Em 1917, Leonilda Daltro criou o Partido Republicano Feminino e liderou uma passeata de mulheres pelo Rio de Janeiro para reivindicar o direito ao voto, as manifestantes foram alcunhadas pela imprensa de sufragetes (DUARTE, 2005). A maior entidade feminista do início do século XX foi a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF), fundada por Bertha Lutz, em 1922 – mesmo ano da Semana de Arte Moderna de São Paulo – que se disseminou em praticamente todos os estados e resistiu por quase cinquenta anos. Tinha por principal frente de reivindicação o voto feminino, além de maiores oportunidades de emprego e de educação (LEAL, 2010).

Com a eclosão do Modernismo tivemos uma alteração no quadro ativo da produção literária feminina do século anterior. Nenhuma mulher participou como escritora do que se convencionou chamar Semana de Arte Moderna de 1922<sup>26</sup>. Os nomes femininos presentes no evento foram Anita Malfatti (1889-1964), pintora de vanguarda, e Guiomar Novais (1894-1979), musicista de prestígio internacional.

Não que não tivéssemos escritoras naquele tempo. Havia – tanto poetisas, dramaturgas, como ficcionistas –, mas por um motivo ou outro, não receberam convite. O sucesso literário tem dessas coisas: é preciso acertar o *timing*, estar no lugar certo na hora certa; e, principalmente, olhar na mesma direção. Se relacionamos as escritoras mais produtivas daquela década, verificamos como elas estavam distantes do projeto modernista tal como ele foi elaborado, e o quanto estavam envolvidas em um outro projeto – não necessariamente estético – mas principalmente ideológico, visando à emancipação da mulher. (DUARTE, 2011, p. 45)

Ainda de acordo com Duarte (2011), as escritoras brasileiras que produziram nas décadas de vinte e trinta, ou seja, as que se encontravam na vanguarda do pensamento contemporâneo, na realidade, voltavam suas produções intelectuais e artísticas para questões talvez mais urgentes sob a ótica feminina do que propriamente as questões estéticas professadas pelos homens da mesma época, como contribuir para corrigir o atraso social e intelectual em que se encontrava a mulher brasileira (DUARTE, 2011). Constância Lima Duarte (2011, p. 46) afirma que essa opção política já ocorria desde o século XIX, sendo possível verificar nos textos de autoria feminina do período<sup>27</sup>, entre outros aspectos, “a

<sup>26</sup> A clássica foto da Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo, sempre presente nos livros didáticos de literatura, conta com a presença de 16 artistas, todos eles homens. Os nomes femininos de maior destaque do Modernismo brasileiro são: Tarsila do Amaral (1886-1973), pintora modernista e entusiasta do Movimento Antropofágico, idealizado pelo seu marido, Oswald de Andrade; e Anita Malfatti (1889-1964), a pintora responsável pela primeira exposição modernista no Brasil, em 1917, ocasião em que recebeu duras críticas do escritor Monteiro Lobato, episódio esse ainda hoje mais comentado nos livros didáticos do que o próprio trabalho da artista.

<sup>27</sup> Dentre as autoras oitocentistas destacamos: Carmem Dolores, pseudônimo de Emília Moncorvo Bandeira de Melo, foi colunista e escreveu, entre 1905 e 1910, em vários jornais da época. A escritora adotou alguns pseudônimos (prática comum numa sociedade em que a atividade escrita era relegada aos homens), como Julia de Castro e Leonel Sampaio, mas foi como Carmem Dolores que assinou seus principais textos, ficando conhecida. Natural do Rio de Janeiro, nasceu em 1852 e faleceu aos 58 anos, em 1910. Com a morte do marido, assumiu a profissão de escritora e colunista dos jornais *Correio da Manhã* e *O País*, com o qual manteve o sustento da família e adquiriu o reconhecimento enquanto escritora, tendo sido uma das colunistas mais bem pagas de *O País* (considerado o principal jornal da época, o maior em tiragem da América do Sul). Não era sufragista, mas defendia a ampliação do acesso à educação das mulheres e o direito ao divórcio, além disso, foi uma pioneira no tocante à profissionalização, pois era paga por seus artigos. Sua obra é composta principalmente por contos e crônicas, publicadas em sua coluna e depois reunidas em livro. Outro grande nome de sucesso literário da época e posterior alijamento do cânone é Julia Lopes de Almeida, natural do Rio de Janeiro, nasceu em 1862 e faleceu em 1934. Suas obras tiveram, ainda em vida, várias edições e uma vendagem que lhe permitia viver da literatura, além de citações em livros didáticos do início do século passado. Ela chegou a ser cogitada para participar da Academia Brasileira de Letras e foi excluída por ser mulher, no seu lugar foi eleito seu marido,

consciência da subalternidade e do estado de indigência cultural em que as mulheres viviam”. As escritoras brasileiras do início do século, portanto, assumiram o compromisso de denunciar tal situação em suas produções literárias, “questionando e propondo novos valores da sociedade moderna, capitalista e burguesa, em um país ainda fechado pelo patriarcalismo rural e urbano”. Por isso, Constância Duarte é categórica ao afirmar que “antes de condenarmos as escritoras por anacronismo, ou falta de sintonia com a estética de seu tempo ou com os temas universais, urge lembrarmos que a maioria das mulheres vivia em um mundo à parte, tão diferenciada tinha sido sua educação, e tão estreito e desvalorizado seu horizonte doméstico” (DUARTE, 2011, p. 46).

A autora ainda observa como o fato de não terem feito parte do evento modernista paulista fez com que seus nomes fossem sendo esquecidos pelo cânone, como o caso de Júlia Lopes de Almeida; e também de algumas poetisas, como Francisca Júlia, nascida em São Paulo, em 1871, e falecida em 1920 (antes da eclosão do modernismo brasileiro). Autora de *Mármore* (1895), *Esfinges* (1903), entre outros, mais ligada à estética parnasiana e simbolista, mas cujos poemas eram elogiados pelos contemporâneos, entre eles Mario de Andrade<sup>28</sup>.

### **Musa impassível**

Musa! Um gesto sequer de dor ou de sincero  
Luto jamais de afeie o cândido semblante!  
Diante de um Jó, conserva o mesmo orgulho, e diante  
De um morto, o mesmo olhar e sobreceño austero.

Em teus olhos não quero a lágrima; não quero  
Em tua boa o suave o idílico descante.  
Celebra ora um fantasma angüiforme de Dante;  
Ora o vulto marcial de um guerreiro de Homero.

Dá-me o hemistíquio d’ouro, a imagem atrativa;  
A rima cujo som, de uma harmonia crebra,  
Cante aos ouvidos d’alma; a estrofe limpa e viva;

Versos que lembrem, com seus bárbaros ruídos,

---

Felinto de Almeida, que se autoneameava, com humor, “acadêmico-consorte” (LEAL, 2010, p. 194). A autora reconhecida e de destaque no período do final do século dezenove, atuante na literatura e no jornalismo, foi, porém, silenciada pela voz opressora da nossa tradição literária patriarcal, já que apenas mais recentemente críticos e estudiosos voltam a atenção para sua obra e passam a divulgar seus escritos. Júlia Lopes de Almeida é um dos casos de escritoras que, por não terem participado do evento modernista de São Paulo, teve seu nome esquecido. A autora escreveu mais de quarenta obras, em diversos gêneros, romances, contos, teatro, literatura infantil, crônicas, além de ter sido colunista do jornal *O País* por mais de trinta anos. Também colaborou em outros diversos jornais da época.

<sup>28</sup> A admiração dos modernistas lhe rendeu um mausoleu esculpido por Victor Brecheret, nomeada “Musa impassível”, a estátua de mármore ficava sobre seu túmulo no cemitério do Araçá e hoje se encontra em exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Ora o áspero rumor de um calhau que se quebra,  
Ora o surdo rumor de mármore partidos.

(Francisca Júlia. *Mármore*s, 1895)

Destacamos o poema acima por se distanciar da poesia ‘açucarada’ que a crítica da época esperava encontrar nos versos femininos. O poema traz metalinguisticamente elementos parnasianos que buscam justamente se afastar do sentimentalismo romântico antes em voga. Outra poetisa do período é a mineira Maria Sabina (1898-1991), que lançou seu primeiro livro de poemas, *Na penumbra do sonho* (1921), pouco antes da Semana de Arte Moderna, “mas sua poesia ficava longe das ousadias formais da vanguarda, e se alinhava na defesa dos direitos da mulher” (DUARTE, 2011, p. 46).

Gilka Machado (1893-1980) nasceu no Rio de Janeiro, numa família de artistas. Poetisa simbolista brasileira foi também sufragista, e ganhou destaque por ser autora de versos eróticos que escandalizaram a sociedade conservadora e moralista da época. Estreou em 1915, aos 22 anos, com *Cristais partidos*. Na sequência veio a publicação da conferência *A revelação dos perfumes* (1916), e de mais poemas em *Estados de alma* (1917), e *Poemas* (1918). Foi a partir da década de 1920 que ela trouxe títulos mais polêmicos, como *Mulher nua* (1922), *O grande amor* (1928), e *Meu glorioso pecado* (1928). Gilka Machado é um caso bastante curioso, pois a autora, contemporânea dos modernistas, foi veementemente combatida por estes, especialmente Mário de Andrade, que a considerava muito escandalosa para a época, não é à toa, pois “seus poemas desafiavam os preceitos e a conduta moral da época e deixavam em pânico os falsos moralistas de então” (DUARTE, 2011, p. 47).

Como se pode perceber a partir dos títulos de seus livros, sua poesia se detém nas experiências de uma intimidade sensível, que manifesta, explicitamente, suas sensações, emoções e desejos eróticos. [...] E mostra a mulher esvaída em sensualidade, numa poesia que se constrói tanto segundo a rigidez formal de tradição parnasiana quanto dando vazão às ondas de languidez que atravessam o seu verso à moda simbolista. Daí uma reação dupla por parte do público, pois causa tanto a admiração, por parte de uns, em que se incluem as mulheres que encontram aí uma porta-voz na representação de experiências da intimidade, até então proibida, quanto a rejeição severa por parte de uma crítica moralista conservadora. [...] Mas foi justamente por essa força reivindicadora patente na mistura bem dosada de rigor formal e sensualidade ousada, que sua poesia ganhou força e até hoje permanece, enquanto marco na história de resistência à situação de alienação da mulher. Firmou-se, assim, como precursora na luta pelos direitos de acesso à representação do prazer erótico na poesia feminina brasileira. (GOTLIB, *online*, s.d.)



Gilka Machado permanece na cena literária ao longo da década de 30, tendo sido eleita em 1933 “a maior poetisa do Brasil” pelos leitores da revista *O malho*. Publicou *Carne e alma* (1931), e *Sublimação*, (1938), que a mantiveram em destaque na imprensa da época. Depois ainda teve poemas reunidos em *Meu rosto* (1947), e *Velha poesia* (1965). Sua poesia completa foi reunida em 1978. Recusou se candidatar a ser a primeira mulher da Academia Brasileira de Letras, mas em 1979 recebeu o Prêmio Machado de Assis da instituição. A seguir, alguns poemas que revelam uma visão particularmente feminina da condição da mulher “presa nos pesados grilhões dos preceitos sociais”.

### **Ser Mulher...**

Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada  
para os gozos da vida; a liberdade e o amor;  
tentar da glória a etérea e altívola escalada,  
na eterna aspiração de um sonho superior...

Ser mulher, desejar outra alma pura e alada  
para poder, com ela, o infinito transpor;  
sentir a vida triste, insípida, isolada,  
buscar um companheiro e encontrar um senhor...

Ser mulher, calcular todo o infinito curto  
para a larga expansão do desejado surto,  
no ascenso espiritual aos perfeitos ideais...

Ser mulher, e, oh! atroz, tantálica tristeza!  
ficar na vida qual uma águia inerte, presa  
nos pesados grilhões dos preceitos sociais!

(Gilka Machado. *Cristais partidos*, 1915)

No poema “Ser mulher...” Gilka Machado reflete sobre a identidade feminina como uma alma de águia que aspira um sonho superior, deseja transpor o infinito, no entanto, está inerte, presa nos preceitos sociais, além disso, busca um companheiro e encontra um senhor. O aspecto social da opressão feminina, portanto, está bem acentuado nos versos.

Nos poemas “Tuas mãos são quentes, muito quentes” e “Fecundação”, evidencia-se a vertente erótica de sua poesia, que aqui nos interessa por ser Gilka Machado uma pioneira da temática entre nossas poetisas.

### **Tuas mãos são quentes, muito quentes**

Meu corpo todo, no silêncio lento  
em que me acaricias,  
meu corpo todo, às tuas mãos macias,

é um bárbaro instrumento  
que se volatiza em melodias...  
e, então, suponho,  
à orquestral harmonia de meu ser,  
que teu grandioso sonho  
diga, em mim, o que dizes, sem dizer.

Tuas mãos acordam ruídos  
na minha carne, nota a nota, frase a frase;  
colada a ti, dentro em teu sangue quase,  
sinto a expressão desses indefinidos  
silêncios da alma tua,  
a poesia que tens nos lábios presa,  
teu inédito poema de tristeza,  
vibrar,  
cantar,  
na minha pele nua.

(Gilka Machado. *Meu glorioso pecado*, 1928)

A referência ao corpo nu e erotizado da mulher se faz presente em expressões como “Meu corpo todo, no silêncio lento / em que me acaricias” e “Tuas mãos acordam ruídos / na minha carne”, que revelam o contato íntimo através do tato e por isso o título do poema referir-se às mãos do amado como quentes.

### **Fecundação**

Teus olhos me olham  
longamente,  
imperiosamente...  
de dentro deles teu amor me espia.

Teus olhos me olham numa tortura  
de alma que quer ser corpo,  
de criação que anseia ser criatura

Tua mão contém a minha  
de momento a momento:  
é uma ave aflita  
meu pensamento  
na tua mão.

Nada me dizes,  
porém entra-me a carne a persuasão  
de que teus dedos criam raízes  
na minha mão.

Teu olhar abre os braços,  
de longe,  
à forma inquieta de meu ser;  
abre os braços e enlaça-me toda a alma.

Tem teu mórbido olhar  
 penetrações supremas  
 e sinto, por senti-lo, tal prazer,  
 há nos meus poros tal palpitação,  
 que me vem a ilusão  
 de que se vai abrir  
 todo meu corpo  
 em poemas.

(Gilka Machado. *Sublimações*, 1938)

No terceiro poema, temos uma gradação do contato íntimo que parte do olhar (“Teus olhos me olham longamente”), perpassa o encontro das mãos (“Tua mão contém a minha”), insinua a penetração, (“Tem teu mórbido olhar / penetrações supremas”), até propor uma metáfora do orgasmo feminino em “há nos meus poros tal palpitação, / que me vem a ilusão / de que se vai abrir / todo meu corpo”. É interessante ainda observarmos como o título “Fecundação” não associa o ato sexual à função reprodutiva, mas faz referência implícita ao desabrochar das flores que se abrem como se abre o corpo da mulher para o amor. Além disso, nos dois poemas encontramos metalinguagem que associa o prazer literário com o prazer sexual. No primeiro, “a poesia que tens nos lábios presa, / teu inédito poema de tristeza, / vibrar, / cantar, / na minha pele nua”, e no segundo, “que me vem a ilusão / de que se vai abrir / todo meu corpo / em poemas”.

Havia ainda Ercília Nogueira Cobra (1891-?), que publicou apenas dois livros, um ensaio, *Virgindade anti-higiênica* (1924), e uma ficção, *Virgindade inútil, novela de uma revoltada* (1926), em ambos ela defende o amor livre e denuncia a hipocrisia religiosa e da sociedade que vitimavam as mulheres. Tais livros tiveram diversas reedições e chegou a ser alvo de ação da polícia, que invadiu livrarias para recolhê-los. A crítica literária da época simplesmente a ignorou ou a condenou pela ousadia (DUARTE, 2011). É curioso observar que tal renovação temática, por ser advinda de escritoras, não foi de interesse dos modernistas, nesse aspecto, ainda muito conservadores.

É a partir dos anos 30, período de instabilidade política e social, que ocorrem mudanças significativas no quadro de participação feminina política (com a conquista do sufrágio e filiação partidárias) e literária. Um dos destaques literários do período é Patrícia Galvão (1910-1962), a Pagu, figura marcada pela militância política no partido comunista, tendo sido presa várias vezes, e por suas crônicas jornalísticas, na coluna “A mulher do povo”, em 1931. Em 1933 lança um romance social, abordando a questão trabalhista e a causa revolucionária comunista, *Parque industrial*, sob o pseudônimo de Mara Lobo. Ainda na

década de 1930 surge a produção literária da mais importante escritora do período, a cearense Rachel de Queiroz (1910-2003), primeira mulher a ser eleita para a Academia Brasileira de Letras, apenas em 1977; autora de célebres romances como *O Quinze*, de 1930, *João Miguel*, de 1932, e *Caminho de Pedras*, de 1937, dentre outras obras do nosso chamado regionalismo de 30, mas que surpreendem pela perspectiva e representação feminina, incomum para os escritores da época, como Graciliano Ramos, que em curiosa passagem afirma ter duvidado da autoria do romance<sup>29</sup>.

Cecília Meireles nasceu no Rio de Janeiro em 1901 e faleceu em 1964. Estreia com apenas 18 anos, em 1919, com *Espectros*, de caráter simbolista. Apesar de não ter se envolvido com a agitação modernista a princípio, posteriormente participou da fundação da Revista *Festa* (1927-1935), responsável pela vertente de renovação literária no Rio de Janeiro. Dedicou-se à carreira docente e fundou a primeira Biblioteca Infantil do Rio de Janeiro, em 1934. Em 1939, publica *Viagem*, considerado o marco de seu amadurecimento poético, seja pelo cuidado formal rigoroso, seja pela fina sensibilidade e delicadeza de seus versos, e recebe por ele, no mesmo ano, o Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras. Continuou publicando ao longo da década de 40 a 60<sup>30</sup>. Em 1965, a Academia Brasileira de Letras lhe concede, *post mortem*, o Prêmio Machado de Assis pelo conjunto da obra. No poema a seguir, um dos mais conhecidos da autora, é interessante observarmos como o fazer poético evidenciado na metalinguagem não traz marcas de explícitas de gênero (a autora emprega formas no masculino, por exemplo, “Não sou alegre nem sou triste / sou poeta”).

### Motivo

Eu canto porque o instante existe  
e a minha vida está completa.  
Não sou alegre nem sou triste:  
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,

<sup>29</sup> “*O Quinze* caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: Não há ninguém com esse nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. Depois, conheci *João Miguel* e conheci Rachel de Queiroz, mas ficou-me durante muito tempo a idéia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O quinze* não me parecia natural” (RAMOS, *apud* DUARTE, 2011, p. 52).

<sup>30</sup> *Vaga música* (1942); *Mar absoluto e outros poemas* (1945); *Retrato natural* (1949); *Amor em Leonoreta* (1952); *doze noturnos de Holanda e O aeronauta* (1952); *Romanceiro da Inconfidência* (1953); *Poemas escritos na Índia* (1953); *Pequeno oratório de Santa Clara* (1955); *Pistoia, cemitério militar brasileiro* (1955); *Canções* (1956); *Romance de Santa Cecília* (1957); *A rosa* (1957); *Metal rosicler* (1960); *Solombra* (1963), e o infantil *Ou isto ou aquilo* (1964).

não sinto gozo nem tormento.  
Atravesso noites e dias  
no vento.

Se desmorono ou se edifico,  
se permaneço ou me desfaço,  
— não sei, não sei. Não sei se fico  
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.  
Tem sangue eterno a asa ritmada.  
E um dia sei que estarei mudo:  
— mais nada.

(Cecília Meireles. *Viagem*, 1939)

Já no poema “Lua adversa”, a autora não só faz a flexão de gênero no feminino (por exemplo, “Fases de andar escondida”) como também faz referência à lua e suas fases, uma simbologia recorrente do calendário menstrual feminino e das “fases” da mulher.

### **Lua adversa**

Tenho fases, como a lua.  
Fases de andar escondida,  
fases de vir para a rua...  
Perdição da minha vida!  
Perdição da vida minha!  
Tenho fases de ser tua,  
tenho outras de ser sozinha.

Fases que vão e vêm,  
no secreto calendário  
que um astrólogo arbitrário  
inventou para meu uso.

E roda a melancolia  
seu interminável fuso!

Não me encontro com ninguém  
(tenho fases como a lua...)  
No dia de alguém ser meu  
não é dia de eu ser sua...  
E, quando chega esse dia,  
o outro desapareceu...

(Cecília Meireles. *Vaga música*, 1942)

No poema, tais fases revelam um desencontro amoroso, pois há incompatibilidade entre o estar variável da voz lírica feminina que enuncia e o momento do ser amado (“No dia

de alguém ser meu / não é dia de eu ser sua... / E, quando chega esse dia, / o outro desapareceu...”). Tal desencontro, no entanto, não parece incomodar a voz lírica, pois a musicalidade dos versos de sete sílabas poéticas empregam um ritmo de leitura oral que faz transparecer como as fases dessa lua adversa devem ser celebradas, cantadas com alegria. Destaque ainda para os versos “Fases de andar escondida, / fases de vir para a rua...”, que demarcam uma certa reivindicação do espaço público da rua como ambiente também feminino, e não apenas o doméstico.

Outro grande nome da poesia nacional do período é a mineira Henriqueta Lisboa (1901-1985). Ela estreia em 1925, com *Fogo-fátuo*, também na estética simbolista. A partir de *Prisioneira da noite* (1941), o modernismo se faz mais presente em sua obra e o verso ganha liberdade. Destaque também merece a publicação de seu livro de poesia infantil, *O menino poeta* (1943). Continua a publicar ao longo das décadas de 40 a 80<sup>31</sup>. Foi a primeira mulher a ingressar na Academia Mineira de Letras, em 1963, e em 1984 recebeu o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras pelo conjunto de sua obra.

### Infância

E volta sempre a infância  
com suas íntimas, fundas amarguras.  
Oh! por que não esquecer  
as amarguras  
e somente lembrar o que foi suave  
ao nosso coração de seis anos?

A misteriosa infância  
ficou naquele quarto em desordem,  
nos soluços de nossa mãe  
junto ao leito onde arqueja uma criança;

nos sobrecechos de nosso pai  
examinando o termômetro: a febre subiu;  
e no beijo de despedida à irmãzinha  
à hora mais fria da madrugada.

A infância melancólica  
ficou naqueles longos dias iguais,  
a olhar o rio no quintal horas inteiras,  
a ouvir o gemido dos bambus verde-negros  
em luta sempre contra as ventanias!

A infância inquieta

---

<sup>31</sup> *A face lívida* (1945); *Flor da morte* (1949); *Madrinha Lua* (1952); *Azul profundo* (1955); *Lírica* (1958); *Montanha viva* (1959); *Além da imagem* (1963); *Nova Lírica* (1971); *Belo Horizonte bem querer* (1972); *O alvo humano* (1973); *Reverberações* (1976); *Miradouro e outros poemas* (1976); *Celebração dos elementos: água, ar, fogo, terra* (1977); *Pousada do ser* (1982).

ficou no medo da noite  
quando a lamparina vacilava mortiça  
e ao derredor tudo crescia escuro, escuro...

A menininha ríspida  
nunca disse a ninguém que tinha medo,  
porém Deus sabe como seu coração batia no escuro,  
Deus sabe como seu coração ficou para sempre diante da vida  
— batendo, batendo assombrado!

(Henriqueta Lisboa. *Prisioneira da Noite*, 1941)

No campo da prosa o maior destaque é Clarice Lispector (1925-1977), que estreia com o romance *Perto do coração selvagem*, em 1944. Seu último romance publicado em vida é *A hora da estrela*, de 1977, que nos deixou uma das personagens literárias mais emblemáticas e adoradas, a Macabéa, além de ter publicado várias edições de contos. Destacamos também Lygia Fagundes Telles, importante contista que estreia em 1939 com *Porão e sobrado*; seu primeiro romance foi *Ciranda de pedra*, de 1954.<sup>32</sup>

Num quadro mais recente e que nos guiará para o campo em que circula nossa autora, Heloisa Buarque de Hollanda (1994) destaca a presença da voz feminina e o crescimento das teorias feministas como um dos traços caracterizadores da cultura na modernidade tardia. É num momento de crise das ideologias contestatórias que o pensamento feminista inova o campo acadêmico por seu viés crítico e político, a partir da década de 1980. A segunda metade do século XX marca também um aumento significativo no número de publicações de autoria feminina no Brasil, além do reconhecimento dessas no meio das letras.

No século XX, essa consciência é mais palpável, pois o próprio mundo, a própria sociedade, começa a discutir a condição da mulher em várias esferas, como a política (com a luta pelo direito ao voto), a trabalhista (com o ingresso maciço das mulheres no mercado de trabalho), a pedagógica (com a valorização da atuação da mulher no campo da educação), entre outras. A mulher (ou, mais tarde, as mulheres) passa a ser o foco temático e isso facilita sua ação no campo das artes e da literatura. (RAMALHO, 2011, p. 26)

Em 1950, Hilda Hilst (1930-2004), poeta, ficcionista e dramaturga, inicia sua ascensão literária como poeta com seu primeiro livro, *Presságio*. A partir da década de 1960, a sua fazenda, que nominou Casa do Sol, torna-se centro de fermento cultural durante os anos da

<sup>32</sup> Dentre outras ficcionistas, como: Maria Lacerda de Moura (1887-1945); Carolina Nabuco (1890-1981); Maria José Dupré (1898-1984); Lúcia Miguel Pereira (1901-1959); Eneida de Moraes (1903-1971); Adalzira Bittencourt (1904-1976); Dinah Silveira de Queiroz (1911-1982), autora de *A muralha*, de 1954, a segunda escritora a ingressar na ABL, em 1980; Zulmira Ribeiro Tavares (1930-); Nélida Piñon (1937-), primeira mulher a presidir a ABL; a paraibana Maria Valéria Rezende (1942-), Ana Miranda (1951-); entre muitas outras.

ditadura militar. Em 1967 começa a escrever suas peças teatrais. Ao iniciar sua ficção, em 1970, com o livro *Fluxo Floema*, inaugura também um momento raro na literatura brasileira pela revitalização da linguagem e do gênero em prosa, com recursos modernos como o fluxo de consciência. Seguiram-se vários outros livros no gênero, dentre muitos outros, *A obscena senha D.*, de 1982; e a trilogia erótica *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio/Textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991). Questiona temas existências considerados tabus à época, como a morte, o sexo, a loucura e o divino. O erotismo é um dos elementos centrais de sua obra<sup>33</sup>. A seguir, três poemas de décadas diferentes que demonstram como a temática erótica é recorrente em sua poesia.

Demora-te sobre minha hora.  
Antes de me tomar, demora.  
Que tu me percorras cuidadosa, etérea  
Que eu te conheça lícita, terrena

Duas fortes mulheres  
Na sua dura hora.

Que me tomes sem pena  
Mas voluptuosa, eterna  
Como as fêmeas da Terra.

E a ti, te conhecendo  
Que eu me faça carne  
E posse  
Como fazem os homens.

(Hilda Hilst. *Odes mínimas*, 1979)

Neste primeiro poema destacamos o emprego dos verbos (demora-te, que tu me percorras, que me tomes) que demonstram uma enunciação imperativa, há quase uma ordem na forma como a voz lírica dá as instruções ao parceiro de como deseja que seja o sexo entre eles. Há destaque para o momento íntimo anterior à penetração (“Antes de me tomar, demora”), mas há também valorização da penetração numa estranha associação do ato com o fincar de uma bandeira que demarca posse de um terreno (“Que eu me faça carne / E posse / Como fazem os homens”), não há portanto, julgamento moral em tal entrega, mas uma

---

<sup>33</sup> Dentro da grande obra de Hilst, destacamos aqui a poética, além dos citados acima, temos ainda: *Balada de Alzira* (1951); *Balada do festival* (1955); *Roteiro do silêncio* (1959); *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960); *Ode fragmentária* (1961); *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974); *Odes mínimas* (1980); *Cantares de perda e predileção* (1983); *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984); *Sobre tua grande face* (1986); *Amavisse* (1989); *Alcoólicas* (1990); *Bufólicas* (1992); *Do desejo* (1992); *Cantares do Sem Nome e de partidas* (1995).



ressignificação do termo ao problematizar que tal gesto é praticado pelos homens da mesma forma como amam as mulheres, a conquista de um território se assemelha à conquista do corpo feminino. Fazer-se carne, posse, corporificar-se, opõe-se à ideia de espírito, portanto, o ato sexual, une a libertação do que é etéreo (alma) e do que é terreno (corpo) na mulher.

Amor chagado, de púrpura, de desejo  
 Pontilhado. Volto à seiva de cordas.  
 Da guitarra, e recheio de sons o teu jazigo.  
 Volto empoeirada de vestígios, arvoredos de ouro  
 Do que fomos, gotas de sal na planície do olvido  
 Para reacender a tua fome.  
 Amor de sombras de ocasos e de ovelhas.  
 Volto como quem soma a vida inteira  
 A todos os outonos. Volto novíssima incoerente  
 Cónita  
 Como quem vê e escuta o cerne da semente  
 E da altura de dentro já lhe sabe o nome  
 E reverdeço  
 No rosa de umas tangerinas  
 E nos azuis de todos os começos

(Hilda Hilst. *Amavisse*, 1989)

No segundo poema percebemos uma relação entre o erótico e a natureza a partir da retomada de vários elementos como seiva, arvoredos, outono, semente, reverdeço, rosa, tangerinas, todos eles ambigualmente relacionados às funções reprodutivas (humanas e da natureza), de modo a enfatizar a vida, trazer o verde; o sexo funciona dessa forma como meio de trazer a vida à tona, independentemente de originar um novo ser, o sexo é capaz de trazer vida aos próprios amantes, reacender a fome, reverdecer. O prazer sexual é também uma forma capaz de atribuir sentido à própria vida diante da falta e perspectivas que a vida nos revela (“Extasiada, fodo contigo / Ao invés de ganhar diante do Nada); é um descanso depois das atividades rotineiras (“Tomas-me o corpo. E que descanso me dás / Depois das lidas”). Destaque também para os termos que fazem referência aos cães, como ganhar e humana ladradura, que evidenciam uma aproximação entre a vida rasteira humana e dos animais.

Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.  
 Antes, o cotidiano era um pensar alturas  
 Buscando Aquele Outro decantado  
 Surdo à minha humana ladradura.  
 Visgo e suor, pois nunca se faziam.  
 Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo  
 Tomas-me o corpo. E que descanso me dás  
 Depois das lidas. Sonhei penhascos

Quando havia o jardim aqui ao lado.  
 Pensei subidas onde não havia rastros.  
 Extasiada, fodo contigo  
 Ao invés de ganir diante do Nada.

(Hilda Hilst. *Do Desejo*, 1992)

A poeta paraense Olga Savary (1933 – ), estreia com o livro *Espelho provisório* em 1970. Em 1982 lança *Magma*, o primeiro livro só de poesia erótica a ser publicado por uma mulher no Brasil, sessenta anos depois da publicação pioneira de Gilka Machado. Além de várias outras publicações ao longo das décadas de 80 e 90<sup>34</sup>.

### Nome

Diria que amor não posso  
 dar-te de nome, arredia  
 é o que chamas de posse  
 à obsessão que te mostra  
 ao vale das minhas coxas  
 e maior é o apetite  
 com que te morde as entranhas  
 este fruto que se abre  
 e ele sim é que te come,  
 que te como por inteiro  
 mesmo não sendo repasto  
 o fruto teu que degluto,  
 que de semente me serve  
 à poesia.

(Olga Savary. *Magma*, 1982)

### Acomodação do desejo

Quando abro o corpo à loucura, à correnteza,  
 reconheço o mar em teu alto búzio  
 vindo a galope, enquanto cavalgas lento  
 meu corredor de águas.

A boca perdendo a vida sem tua seiva,  
 os dedos perdendo tempo enquanto  
 para o amado a amada se abre em flor e fruto  
 (não vês que esta mulher te faz mais belo?).

A vida no corpo alegre de existir,  
 fiquei à espreita dos grandes cataclismos:  
 daí beber na festa do teu corpo

<sup>34</sup> Sumidouro (1977); Altaonda (1979); Natureza Viva (1982); Hai-Kais (1986); Linha d'água (1987); Berço Esplendido (1987); Retratos (1989); Rudá (1994); Éden Hades (1994); Morte de Moema (1996); Anima Animalis (1996).

que me galga esse castelo de águas.

(Olga Savary. *Magma*, 1982)

A respeito de tal poema, Angélica Soares (2009, p. 82) afirma: “Perfeitamente inseridos na dinâmica natural, os corpos dos amantes se conectam e se complementam em imagens de entrega plena e recíproca. Pela identificação entre o ser humano e a Natureza, a linguagem dos corpos não é apenas deles, mas do mar, do animal, da flor, do fruto... em expressão desreprimida e desrepressora”. Em 1984, Olga Savary organizou e lançou *Carne Viva – 1ª Antologia Brasileira de Poemas Eróticos*, com a participação de 30 autoras e 47 autores, entre consagrados e desconhecidos.

Ainda no terreno da poesia, entre as contemporâneas, destacam-se a também mineira Adélia Prado (1935-), que estreia em 1976, aos quarenta anos de idade, com *Bagagem*<sup>35</sup>. A poetisa explora os detalhes corriqueiros do cotidiano em sua poesia de vitral em versos também cheios de erotismo. Sua relação com o divino é fervorosamente católica, mas nem por isso deixa de questionar o pudor tradicionalmente associado ao sagrado, como mostram estes poemas.

### Com licença poética

Quando nasci um anjo esbelto,  
desses que tocam trombeta, anunciou:  
vai carregar bandeira.  
Cargo muito pesado pra mulher,  
esta espécie ainda envergonhada.  
Aceito os subterfúgios que me cabem,  
sem precisar mentir.  
Não sou tão feia que não possa casar,  
acho o Rio de Janeiro uma beleza e  
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.  
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.  
Inauguro linhagens, fundo reinos  
- dor não é amargura.  
Minha tristeza não tem pedigree,  
já a minha vontade de alegria,  
sua raiz vai ao meu mil avô.  
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.  
Mulher é desdobrável.  
Eu sou.

(Adélia Prado. *Bagagem*, 1976)

<sup>35</sup> Na sequência, *O Coração Disparado* (1978); *Terra de Santa Cruz* (1981); *O Pelicano* (1987); *A Faca no Peito* (1988); *Oráculos de Maio* (1999); *A duração do dia* (2010); e *Miserere* (2013).

Este é o primeiro poema do livro de estreia da poetisa e é um dos mais conhecidos também. Não é à toa que ela começa “pedindo” licença poética e utilizando-se de uma intertextualidade com o “Poema de sete faces” de Carlos Drummond de Andrade, um dos mais conhecidos poemas de um dos nossos mais reconhecidos poetas, também mineiro como Adélia Prado, mas na época já seguramente inserido no cânone desde a década de 1930. A licença poética, como se percebe, se funda no fato de a poetisa cumprir a sina, inaugurar linhagens e fundar reinos, carregando bandeira, apesar de ser esta espécie ainda envergonhada. A licença poética é na verdade uma grande indireta que a poetisa faz ao utilizar um poema canônico para problematizar sua autoria feminina num contexto opressor para as mulheres. O anjo de Adélia Prado não é torto nem vive na sombra como o de Drummond, ele é esbelto e toca trombeta. Assim, já imaginamos que o seu destino não poderá ser *gauche* na vida, a poetisa desdenha desse destino de Drummond ao dizer que ser *coxo* na vida é maldição pra homem, mulher, ao contrário, é desdobrável, e ela, como mulher, sabe disso, e portanto termina o poema com a simples afirmação “Eu sou”, se identificando com todas essas mulheres, da mesma forma que o poema tem o poder de gerar tal identificação nas leitoras.

### Canícula

Ao meio dia, deságua o amor  
 Os sonhos mais frescos e instigantes ;  
 estou onde estão as torrentes.  
 Ao redor da casa grande espaça um quintal sem cercas  
 tomado de bananeiras, só bananeiras,  
 altas como coqueiros.  
 Chego e é na beira do mar encrespado de correntezas,  
 sorvedouros azuis.  
 Há um perigo sobre faixa exígua  
 que é de areia e é branca  
 Quero braceletes  
     e a companhia do macho que escolhi

(Adélia Prado. *O coração disparado*, 1978)

Angélica Soares (2000) identifica que há no poema um sentido de correspondência entre a realização amorosa e a da Natureza, além disso, “o “perigo” poetizado não é apenas físico (da violência das “correntezas” e “sorvedouros”), mas também social (da subversão da imagem masculina como agente da escolha). [...] a opção pelo signo “macho” reforça a intenção transgressora da voz feminina” (SOARES, 2000, p. 124).

### Festa do corpo de Deus

Como um tumor maduro  
 a poesia pulsa dolorosa,  
 anunciando a paixão:  
 “Ó *cruce ave, spes única*  
 Ó *passiones tempore*”.  
 Jesus tem um par de nádegas!  
 Mais que Javé na montanha  
 esta revelação me prostra.  
 Ó mistério, mistério,  
 suspenso no madeiro  
 o corpo humano de Deus.  
 É próprio do sexo o ar  
 que nos faunos velhos surpreendo,  
 em crianças supostamente pervertidas  
 e a que chamam dissoluto.  
 Nisto consiste o crime,  
 em fotografar uma mulher gozando  
 e dizer: eis a face do pecado.  
 Por séculos e séculos  
 os demônios porfiaram  
 em nos cegar com este embuste.  
 E teu corpo na cruz, suspenso.  
 E teu corpo na cruz, sem panos:  
 olha para mim.  
 Eu te adoro, ó salvador meu  
 que apaixonadamente me revelas  
 a inocência da carne.  
 Expondo-te como um fruto  
 nesta árvore de execração  
 o que dizes é amor,  
 amor do corpo, amor.

(Adélia Prado. *Terra de Santa Cruz*, 1981)

Em “Festa do corpo de Deus” temos a confluência de dois aspectos importantíssimos na poética de Adélia Prado: a religiosidade e o erotismo. É interessante observarmos como a fé católica fervorosa que professa em versos como “Eu te adoro, ó salvador meu” convive perfeitamente sem conflito moral com versos mais escandalosos como “Jesus tem um par de nádegas!”. A festa católica de *corpus christi* celebra o corpo de cristo como um símbolo do seu amor pelos seus filhos (“Expondo-te como um fruto / nesta árvore de execração / o que dizes é amor”), ter se feito carne para sentir como humano e sofrer na cruz como os pecadores, embora muitos religiosos insistam na supremacia do espírito e desconsiderem que esse é um feriado da carne, do amor de cristo pelos pecadores<sup>36</sup>. No poema de Adélia Prado o

<sup>36</sup> Impossível não refletirmos sobre a recente polêmica envolvendo a atriz transexual Viviany Belebony e sua performance crucificada como cristo, sob os dizeres “Basta de homofobia GLBT”, durante a 19ª Parada do

discurso religioso não é moralista, não se scandaliza com uma mulher gozando, mas com o crime que é dizer que nisto consiste o pecado. O discurso religioso que aparece no poema de Adélia Prado é o do amor e esse amor não exclui o prazer da carne, pois até cristo tem um par de nádegas: “o que dizes é amor, / amor do corpo, amor”.

### **A Paciência e seus limites**

Dá a entender que me ama,  
mas não se declara.  
Fica mastigando grama,  
rodando no dedo sua penca de chaves,  
como qualquer bobo.  
Não me engana a desculpa amarela:  
‘Quero discutir minha lírica com você’.  
Que enfado! Desembucha, homem,  
tenho outro pretendente  
e mais vale para mim vê-lo cuspir no rio  
que esse seu verso doente.

(Adélia Prado. *Miserere*, 2013)

Este último poema é do mais recente livro de Adélia Prado, *Miserere* (2013), pelo título em latim já percebemos como a religiosidade continua como aspecto importante, e pelo poema percebemos como a voz lírica adeliânica continua a abordar de forma direta o desejo de se envolver amorosamente com o interlocutor. Essa voz não aceita “enrolação” (“Dá a entender que me ama, / mas não se declara”), e demonstra-se impaciente com a falta de iniciativa do candidato a companheiro (“Que enfado! Desembucha, homem”), além disso, se gaba por ter outro pretendente e portanto não precisar perder tempo com quem fica como qualquer bobo a mastigar grama, rodando o dedo na penca de chaves como se quisesse demonstrar posses, ela não, a voz lírica feminina aqui é extremamente decidida e sabe o que quer, por isso o desdém na forma de qualificar o verso do homem em questão como doente. Nesse poema é a própria Adélia Prado quem agora utiliza a posição privilegiada de poetisa renomada para mandar a indireta ao pretendente, ao dizer que não aceita a desculpa amarela de que o que ele quer é discutir sua lírica. Tal postura é ainda mais relevante quando consideramos a idade atual da poetisa (hoje com 79 anos) e a forma despojada da linguagem que emprega para falar da conquista amorosa.

“Traçar esta linha entre escritoras e escrituras, revisitando dissonâncias e confluências, é perceber como a narrativa erótica se desloca de seu território e começa a habitar um entre-

lugar a partir do momento em que cruza com a autoria feminina e com as performances de gênero<sup>37</sup> nela embutidas” (BORGES, 2010, p. 10). Evidentemente, esse percurso rápido de revisão de autoras que apresentamos acima não visa esgotar nem abarcar toda a produção literária brasileira feminina do período, apenas citar alguns nomes de destaque e reconhecimento pela crítica especializada. Portanto, com esse breve apanhado das autoras brasileiras modernas traçado acima queremos demonstrar que a autoria feminina – que, de acordo com Norma Telles (1992), não corresponde ao feminino de autor –, ao reconstruir novos significados, quebra tabus sociais, reconfigurando a própria literatura, expandindo o *horizonte de expectativas* da literatura tradicional, ao assumir a perspectiva feminina inerente a essas e outras obras escritas por mulheres anteriormente desconsideradas.

Por isso a importância de um revisionismo crítico, que resgate essas autoras silenciadas pelos jogos de poder da sociedade hierarquizada e que traga à tona também uma nova leitura, agora autorizada pelas mulheres (escritoras, críticas literárias, acadêmicas etc.), rompendo com a autoridade da leitura, tradicionalmente vinculada aos homens. Para compreender a evolução da incursão das mulheres na literatura brasileira é imprescindível refletirmos sobre como a trajetória do feminismo como movimento social organizado foi importante para o florescimento da literatura feminina/feminista. Em primeiro lugar, porque é a partir da luta e das bandeiras defendidas pelo movimento feminista que as mulheres passam a contestar as barreiras que sempre lhes foram impostas e passam a ter consciência e voz no que se refere a seus direitos enquanto cidadãs em vários campos sociais. Esse processo de libertação das mulheres, portanto, só se dá a partir de suas próprias reivindicações, por isso é tão importante a conscientização operada pelas feministas nas suas mais diversas formas de atuação, seja através das organizações políticas, seja atuando nos movimentos sociais, nos palanques, através da literatura ou na crítica literária. Esse novo terreno conquistado pela crítica feminista pôs em xeque alguns conceitos, antes inabaláveis da crítica literária tradicional, isso porque a crítica feminista é profundamente questionadora, e busca descortinar fenômenos literários e culturais antes tidos como naturais, mas que, na verdade, são naturalizados pelo poder opressor das instituições sociais. “A cultura, com efeito, é um conjunto de sistemas simbólicos, de códigos que, de uma forma ou de outra, prescrevem ou limitam a conduta humana. O que nos sugere que a cultura implica ou requer mecanismos de cerceamento social” (REIS, 1992, p. 66). O que interessa às mulheres é discutir o que vem

---

<sup>37</sup> BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

sendo cerceado com base na diferença sexual e buscar modificar tal situação ou pelo menos questionar suas bases.



## CAPÍTULO 2

### “EU SOU UMA MULHER”: PRESENÇA DO CORPO NA POESIA COLASANTIANA PARA ALÉM DO SEXO

#### 2.1 Questões metodológicas: delimitação do *corpus*

O *corpus* de Marina Colasanti é imenso e diversificado<sup>38</sup>, com destaque para os contos de fada e as obras infantis<sup>39</sup>. No gênero poético são ao todo nove livros, sendo cinco deles de poesia infantil<sup>40</sup> e quatro de poesia para adultos (que compõem o *corpus* desta pesquisa). Nosso *corpus* foi publicado entre 1993 e 2009, já na fase madura da autora, seja como mulher – a autora nasceu em 1937, portanto, quando publica seu primeiro livro de poemas em 1993 já tinha 56 anos – seja como escritora – o primeiro livro da autora foi publicado em 1968, quando ela tinha 31 anos, portanto, só começa a publicar poesia vinte e cinco anos depois de sua estréia e já conhecida como escritora infantil e de contos/crônicas.

Tais dados nos são reveladores sob dois aspectos: quanto ao gênero poético, percebemos que, embora a poesia comece a se manifestar em sua obra desde sempre, pois a escrita de seus contos de fada e obras infantis já revela uma linguagem inventiva e metaforizada, tal linguagem só começa a tomar forma de poema muito tempo depois; é, portanto, uma poesia de uma autora já consolidada na literatura.

O outro aspecto dialoga com a experiência pessoal da escritora. Quando Marina Colasanti publica *Rota de colisão* em 1993 estava com 56 anos, quando publica *Passageira em trânsito* em 2009, estava com 72 anos. Esse dado é de grande importância para essa pesquisa, pois revela que a sua poesia é permeada pela experiência do envelhecimento. Não apenas a linguagem poética é mais madura, como a própria temática do amadurecimento e, notadamente, as suas marcas no corpo, constituem um aspecto recorrente nas obras estudadas. Pelo menos supomos que esse são temas que passam a intrigar a autora e que são vizibilizados nas vozes do eu-lírico. O poema título de seu primeiro livro de poemas é um exemplo disso.

<sup>38</sup> São atualmente 61 livros publicados entre 1968 e 2016, nos gêneros crônica (sete livros), conto/miniconto (seis livros), contos de fada (onze livros), artigos/ensaios (oito livros), citações (dois livros), infantil (treze livros), poesia infantil (cinco livros), poesia (quatro livros), novela juvenil (três livros), memórias/história (dois livros).

<sup>39</sup> A autora não considera os contos de fada necessariamente obras infantis.

<sup>40</sup> *Cada bicho seu capricho* (1992), *Minha ilha maravilha* (2007), *Poesia em 4 tempos* (2008), *Classificados e nem tanto* (2010), *O nome da manhã* (2012).

### **Rota de colisão**

De quem é esta pele  
 Que cobre a minha mão  
 Como uma luva?  
 Que vento é este  
 Que sopra sem soprar  
 Encrespando a sensível superfície?  
 Por fora a alheia casca  
 Dentro a polpa  
 E a distância entre as duas  
 Que me atropela.  
 Pensei entrar na velhice  
 Por inteiro  
 Como um barco  
 Ou um cavalo.  
 Mas me surpreendo  
 Jovem velha e madura  
 Ao mesmo tempo.  
 E ainda aprendo a viver  
 Enquanto avanço  
 Na rota em cujo fim  
 A vida  
 Colide com a morte.

(COLASANTI, 1993, p. 106)

As interrogações no início do poema sinalizam a dificuldade de identificação do eu lírico com seu corpo. Tal dificuldade advém das marcas que o tempo deixa na pele através do processo de envelhecimento.

De quem é esta pele  
 Que cobre a minha mão  
 Como uma luva?  
 Que vento é este  
 Que sopra sem soprar  
 Encrespando a sensível superfície?

A pele, ou seja, a superfície do ser, encontra-se em transformação. “De quem é esta pele / Que cobre a minha mão / Como uma luva?” Sabemos que as mãos são uma das partes do corpo que mais carregam as marcas do tempo, seja pelas manchas ou pelo enrugado adquirido com a idade. Além disso, é uma parte do corpo que dificilmente se oculta sob maquiagem (como o rosto) ou sob tecidos (como o resto do corpo), por isso mesmo a referência à luva (o vestuário destinado às mãos, no entanto, pouco utilizado nos dias atuais

como um item da moda, e muito mais associado à questões de proteção). Ao comparar a própria pele da mão com uma luva e indagar-se de quem seria, a voz lírica revela não reconhecer aquela pele como sua. Desse modo, podemos afirmar que o reconhecimento ou não do corpo associa-se no poema com a própria identidade do sujeito, pois é através do corpo que essa identidade se materializa. Há uma identidade que se constrói ao longo do tempo e se transforma nas diferentes fases da vida humana, pois experienciamos diferentes realidades e modos de se compreender na infância, juventude, maturidade e velhice, tais transformações acompanham também as mudanças no próprio corpo, então o corpo é um registro dessa experiência de transformação que é a vida.

Com a chegada da velhice, o eu lírico observa metaforicamente um vento que encrespa a superfície da pele – “Que vento é este / Que sopra sem soprar / Encrespando a sensível superfície?” A metáfora do vento é interessante pois ao “soprar sem soprar” ele demonstra ser algo imperceptível, embora capaz de encrespar a sensível superfície da pele, enrugando-a. Assim é a passagem do tempo para nós: não a percebemos no dia a dia, é um vento que sopra sem soprar, lentamente, no entanto ao contemplarmos fotografias antigas, por exemplo, somos capazes facilmente de perceber o efeito desse vento leve, no caso, o surgimento das rugas e/ou as mudanças na aparência em geral. Da mesma forma que o vento provoca erosão na natureza, imperceptivelmente a olho nu, o tempo opera sobre a matéria orgânica da pele. Atentamos também para o adjetivo “sensível”, pois embora o vento do tempo sopra sem soprar, o que é sensível é a pele e não o vento.

Por fora a alheia casca  
Dentro a polpa  
E a distância entre as duas  
Que me atropela.

Há aqui um paralelo entre a dualidade carne/alma humana e a casca/polpa das frutas. A carne, assim como a casca, é o ser que se mostra externamente, ao contrário da alma, que como a polpa se esconde internamente. Falamos em dualidade porque isso é reforçado no poema ao dizer que há uma “distância entre as duas”, mais uma vez não há correlação entre a pele/luva/casca e a polpa que se encontra internamente, que nos é permitido associar com a noção de identidade (é na polpa da fruta que está o seu sabor, embora seja pela casca que a vemos e escolhemos). A distância entre as duas, a não identificação entre casca e polpa, provoca um atropelamento, ou seja, inesperadamente atordoam o eu lírico. Nessa primeira parte do poema temos uma voz lírica que sente estranheza de si diante da constatação da

velhice e que busca compreender esse fenômeno através de metáforas que opõem uma identidade do sujeito, que seria algo interno, e a materIALIZAÇÃO desse sujeito externamente através do corpo. Além disso a dualidade entre o que é externo e o que é interno associado à velhice e à dificuldade de reconhecimento sinalizam que para a voz lírica a casca envelhece antes da polpa.

Pensei entrar na velhice  
 Por inteiro  
 Como um barco  
 Ou um cavalo.  
 Mas me surpreendo  
 Jovem velha e madura  
 Ao mesmo tempo.

Julgamos tais versos os mais belos do poema porque sintetizam bem sua ideia central. Embora seja comum a expressão “chegada da velhice” – por nós mesmo tantas vezes utilizada neste trabalho – a velhice não é um marco bem delimitado ao qual o sujeito simplesmente chega triunfalmente como um barco que aproa ou um cavalo galopante que cruza a linha de chegada. Não entramos na velhice por inteiro. A velhice é um vento que sopra sem soprar, mas que está sempre constante, daí a dificuldade do sujeito em reconhecer-se diante da “nova” identidade, já que na verdade ela não é “nova” nem está completa: é “jovem velha e madura ao mesmo tempo”. As fases da vida não são isoladas, elas são transições entre umas e outras e o corpo revela isso através do lento, porém perceptível ao longo do tempo, processo de envelhecimento.

E ainda aprendo a viver  
 Enquanto avanço  
 Na rota em cujo fim  
 A vida  
 Colide com a morte.

A metáfora do barco e do cavalo pode ser melhor compreendida aqui, quando a poetisa fala em avançar e em rota. A prova de que todas as fases da vida são na verdade transições é a de que mesmo na velhice ainda se aprende a viver, portanto, a velhice não é um ponto de chegada, ela simplesmente faz parte da rota. O fim da rota seria o ponto em que a vida colide com a morte, a “rota de colisão”, portanto, é uma metáfora da própria vida, a qual não avançamos por inteiro como um barco ou um cavalo, mas que nos transforma como vento que sopra sem soprar, até o momento em que não haverá mais distinção entre casca e polpa.

A observação das transformações do corpo através do envelhecimento aparece novamente em outros poemas do mesmo livro (“Passando dos cinquenta”<sup>41</sup> e “Frutos e flores”, analisado mais adiante) e das demais publicações, inclusive com metáforas e comparações semelhantes, como vemos a seguir.

Ao todo foram lidos durante essa pesquisa os 405 poemas da autora publicados em seus quatro livros: *Rota de colisão* (102 poemas), *Gargantas abertas* (99 poemas), *Fino sangue* (101 poemas) e *Passageira em trânsito* (108 poemas). Desse conhecimento inicial selecionamos 90 poemas que dialogam com os interesses dessa pesquisa: *Rota de colisão* (34 poemas), *Gargantas abertas* (19 poemas), *Fino sangue* (23 poemas) e *Passageira em trânsito* (14 poemas). Tal recorte demonstra quantitativamente como as palavras-chave empregadas aqui (*corpo, velhice, erotismo, mulher*) permeiam e caracterizam toda a sua produção poética. Esses 90 poemas foram estudados e buscou-se categorizá-los de acordo com as palavras-chave da pesquisa, não sem dificuldade, pois em muitos tais categorias dialogam entre si. Para os objetivos do trabalho, portanto, procedemos a novo recorte do *corpus*, dessa vez privilegiando a categoria **corpo** na sua relação com as demais, chegando a um número reduzido de poemas em que o corpo aparece erotizado (23 poemas erótico-amorosos) e não erotizados (10 poemas em que o corpo marca o processo de envelhecimento e à opressão ao feminino). É sobre esses 33 poemas que procedemos às análises neste capítulo. Entendemos aqui que “o corpo e seus usos se estruturam como linguagem que simboliza, significa e comunica as expectativas abarcadas por um determinado contexto histórico e cultural” (CHACHAM & MAIA, 2004, p. 75).

## 2.2 “Frutos e flores”: o envelhecimento do corpo

A experiência do envelhecimento que se manifesta através do corpo, como já foi dito anteriormente, aparece ao longo da produção poética colasantiana. Além do poema-título *Rota de colisão* (1993), comentado acima, destacamos ao menos mais dois poemas dos outros livros.

---

<sup>41</sup> “Meu pescoço se enrug. / Imagino que seja / de mover a cabeça / para observar a vida. / E se enrugam as mãos / cansadas dos seus gestos. / E as pálpebras / apertadas no sol. / Só da boca não sei / o sentido das rugas / se dos sorrisos tantos / ou de trancar os dentes / sobre caladas coisas.” (COLASANTI, 1993, p. 28)

### **Tive um rosto**

Tive um rosto  
 E o perdi  
 Penso diante do espelho  
 Que não me entrega aquela  
 que eu esperava  
 mas outra  
 bem mais velha.  
 Mais uma vez me engano.  
 Certo seria dizer:  
 Pensei ter tido um rosto  
 E o que perdi foi  
 A ilusão de um rosto.  
 Caminhei até um rosto  
 Longamente,  
 Um rosto que alcançado  
 Seria o meu.  
 E quando enfim cheguei  
 Àquele rosto  
 Ele não era aquele  
 Era um rosto  
 Muitos rostos adiante.  
 Cheguei sempre atrasada  
 Nesse encontro  
 Porque quis alcançar meu rosto  
 Como a um porto  
 E não soube entender  
 Que rosto  
 É só percurso.

(COLASANTI, 2005, p. 26)

No poema acima o problema da identidade atrelada ao corpo em transformação na velhice volta a aparecer, como já havíamos visto em *Rota de colisão*. Se naquele a voz lírica observava o enrugamento da pele da mão e não reconhecia tal “luva”, aqui é o rosto envelhecido diante do espelho que não encontra identificação na memória que o eu lírico tem de si.

Tive um rosto  
 E o perdi  
 Penso diante do espelho  
 Que não me entrega aquela  
 que eu esperava  
 mas outra  
 bem mais velha.

Os verbos empregados no pretérito perfeito (*tive* um rosto e *o perdi*) demarcam bem uma situação passada na juventude, que se opõe ao tempo presente em que o eu lírico se fita no espelho (*Penso* diante do espelho que não me *entrega* aquela). O verbo *perdi*, em

particular, carrega o significado de não mais identificação, já que o rosto anterior foi perdido, já não é mais o mesmo que o espelho entrega. O espelho é um substantivo importante porque está intimamente associado com a noção de identidade. “O tema do espelho como revelação da identidade e da diferença no processo de formação humana tem sua origem na Antiguidade e relaciona-se, geralmente, ao autoconhecimento” (NÓBREGA, 2006, p. 98). Na teoria psicanalítica de Lacan, a fase do espelho é responsável pela formação do eu na infância.

Se imaginarmos uma criança pequena contemplando-se num espelho – a “fase do espelho”, segundo Lacan – podemos ver o modo como, do interior desse estado de ser “imaginário”, começa a se desenvolver um ego, uma autonomia integrada. [...] Esse eu, como a situação do espelho sugere, é essencialmente narcisista: chegamos ao senso de um “eu” vendo esse “eu” refletido de volta para nós mesmos por algum objeto ou pessoa no mundo. Tal objeto é, ao mesmo tempo, parte de nós mesmos – nós nos *identificamos* com ele – e ainda assim não é parte de nós, continua a nos ser estranho. [...] Para Lacan, o ego é apenas esse processo narcisista pelo qual fomentamos um senso fictício da unidade do eu, encontrando alguma coisa no mundo com a qual podemos nos identificar. (EAGLETON, 1997, p. 227)

A crise de identidade da voz lírica está posta no momento em que o espelho simbólico já não corresponde às expectativas de identificação. O que o espelho entrega não é mais o eu que se esperava, mas uma outra e que é bem mais velha. Tal crise de identidade, portanto, se desenvolve na velhice, em que a memória do eu reconhecido no espelho ao longo da vida não corresponde mais ao rosto visto no espelho no momento presente. É uma crise da idade. No entanto, tal crise não se revelará como algo negativo, ao contrário, é a partir dessa crise que o eu lírico promove alta reflexão sobre sua identidade.

Mais uma vez me engano.  
Certo seria dizer:  
Pensei ter tido um rosto  
E o que perdi foi  
A ilusão de um rosto.

Mais uma vez conseguimos encontrar relação com os espelhos da teoria lacaniana. “O imaginário, para Lacan, é precisamente esse reino das *imagens*, no qual fazemos identificações, mas que, no próprio ato de fazê-las, somos levados a ver mal, e a reconhecer mal, a nós mesmos” (EAGLETON, 1997, p. 227). Parece ser essa a conclusão a que chega o eu lírico quando afirma que o que perdeu, na verdade, foi a ilusão de um rosto. Uma falsa projeção que refletida no espelho correspondia às expectativas de unidade do eu, com a qual o eu lírico podia se identificar. Quando a velhice promove alterações nessa imagem, as marcas

da velhice no rosto, é que o eu lírico percebe que, não deixando de ser quem é, não consegue mais se identificar no espelho, portanto, o rosto que julgava possuir e que concebia como reflexo do eu não passa de uma ilusão. “Certo seria dizer: Pensei ter tido um rosto”, aqui o verbo *ter* passa a ser problematizado. A revelação é que pensamos possuir um rosto, um corpo, mas na verdade essa é a grande ilusão, eles estão sempre em processo. Isso fica mais claro ao final do poema com a conclusão que revela aprendizagem.

Caminhei até um rosto  
Longamente,  
Um rosto que alcançado  
Seria o meu.  
E quando enfim cheguei  
Àquele rosto  
Ele não era aquele  
Era um rosto  
Muitos rostos adiante.

Aqui a metáfora de rota de colisão se faz novamente presente através do verbo de movimento *caminhei*. Há uma rota a ser percorrida, metáfora da vida, em que busca-se o autoconhecimento, a identificação com o reflexo do espelho. Por isso é que a voz lírica caminha até alcançar um rosto que seria seu. *Seria*, pois ao alcança-lo, constata que ele já não é mais o mesmo que julgava perseguir, ele já é outro “muitos rostos adiante”, ou seja, durante a caminhada o próprio rosto se transforma, e o que perseguimos se revela inalcançável, pois é sempre um outro rosto o que encontramos no espelho, reflexo da passagem do tempo. A disposição da palavra “longamente” isolada num verso e a repetição da palavra “rosto” (cinco vezes num fragmento de apenas nove versos) expressam essa continuidade lenta e gradativa do processo de passagem do tempo e envelhecimento.

Cheguei sempre atrasada  
Nesse encontro  
Porque quis alcançar meu rosto  
Como a um porto  
E não soube entender  
Que rosto  
É só percurso.

O final do poema revela uma nova rota de colisão, em que há o encontro do eu com o rosto refletido no espelho e a comunhão entre os dois, identidade e reflexo. Mas como vimos, esse encontro é inalcançável, o rosto não é um porto (e aqui é impossível não lembrarmos da metáfora de rota de colisão: “Pensei entrar na velhice / por inteiro / como um barco / ou um



cavalo). O barco aqui não alcança o porto, o rosto não é um porto, não é um ponto de chegada. A aprendizagem final a que o eu lírico chega é a de “que rosto / é só percurso”. Jamais encontrará o rosto que almeja porque o rosto não é seu como algo inalterável, o rosto é o percurso através do qual o sujeito busca ao longo da vida a sua identificação no espelho, e justamente por não encontrá-la é que continua a jornada. “A função do espelho consiste, portanto, na integração do ser dentro de uma dialética de identificação com o outro e de socialização” (NOBREGA, 2006, p. 110). Notemos que tal aprendizado só é possível na maturidade, justamente porque é a fase em que, já tendo percorrido grande parte da rota, se consegue analisar essas mudanças do percurso. Então o que o eu lírico não soube entender antes, a maturidade lhe revela como aprendizado.

Um dos poemas mais interessantes sobre a velhice traz também o aspecto erótico. É importante pontuarmos que a sexualidade feminina é muito tolhida e comumente atrelada à reprodução. O próprio “valor” de uma mulher chega a ser medido pela sua capacidade reprodutora, as mulheres inférteis e as que estão na menopausa sofrem enorme preconceito. “Tanto o preconceito como as discriminações de idade se realizam muito mais, por exemplo, em relação às mulheres que aos homens” (MOTTA, 2007, p. 134). Lago (2007) compreende a velhice como um fenômeno complexo bio-social e também psíquico, portanto, não apenas os fatores biológicos como as alterações hormonais interferem<sup>42</sup>, mas também os fatores sociais e psíquicos que envolvem a questão de gênero.

O menor interesse sexual pode ser atribuído à avaliação negativa das alterações corporais e de aparência física na mulher idosa e à perda de relações íntimas. A necessidade de amor, amizade e contato físico, assim como o medo da solidão permanecem ao longo da vida, tornando importante a caracterização dos fatores envolvidos na motivação sexual dessa população. (FLEURY e ABDO, 2015, p. 117)

Os avanços educacionais e medicinais têm não só aumentado a expectativa de vida, como também melhorado a qualidade de vida, o que inclui a manutenção da vida sexual. E a medicina afirma que “a valorização da atividade sexual permanece, quando vivenciada com frequência e prazer. [...] Mulheres mais velhas associam satisfação ou falta de interesse sexual à qualidade do relacionamento amoroso” (FLEURY e ABDO, 2015, p. 117). Por isso, o

---

<sup>42</sup> Embora os homens permaneçam mais ativos que as mulheres, 17% delas, entre 75 e 85 anos, referem ser sexualmente ativas. A maioria das dificuldades e disfunções sexuais cresce com o envelhecimento. Na mulher, há um agravamento dessa situação no início do climatério, mantendo-se aproximadamente a mesma após os 55 anos. Quase 20% das mulheres brasileiras acima de 60 anos se ressentem da falta de interesse sexual. (FLEURY e ABDO, 2015, p. 117-118).

poema “Frutos e flores” ao enunciar sobre a sexualidade da mulher madura é duplamente transgressor.

### **Frutos e flores**

Meu amado me diz  
que sou como maçã  
cortada ao meio.  
As sementes eu tenho  
é bem verdade.  
E a simetria das curvas  
Tive um certo rubor  
na pele lisa  
que não sei  
se ainda tenho.  
Mas se em abril floresce  
a macieira  
eu maçã feita  
e pra lá de madura  
ainda me desdobro  
em brancas flores  
cada vez que sua faca  
me trespassa.

(COLASANTI, 1993, p. 57)

Aqui o sexo é vivenciado na fase madura, inclusive, o poema é constituído sobre a aplicação que tal expressão tem sobre as frutas e sobre as mulheres de mais de 40 anos. Não por acaso, a fruta escolhida para metaforizar essa mulher madura é a maçã. A maçã que a serpente oferece a Eva no antigo testamento é a origem do pecado e motivo da expulsão do Éden. O poema, portanto, explora essa relação ao descrever o corpo da mulher como uma maçã.

Meu amado me diz  
que sou como maçã  
cortada ao meio.  
As sementes eu tenho  
é bem verdade.  
E a simetria das curvas  
Tive um certo rubor  
na pele lisa  
que não sei  
se ainda tenho.

É importante destacar que tal comparação parte do homem, que na lírica erótica-amorosa de Marina Colasanti (tema do próximo capítulo) é recorrentemente identificado pelo

vocativo “meu amado” (“Meu amado me diz / que sou como maçã / cortada ao meio”). No entanto, a constatação da semelhança com a maçã é feita pela própria mulher, portanto, não há uma simples aceitação da visão masculina que é oferecida, pois a voz lírica ao tomar para si a metáfora, expande a afirmação e a erotiza (isso pode ser comprovado pelos versos “é bem verdade” – concordância – e “que não sei / se ainda tenho” – questionamento). Na sequência, observamos como o aspecto erótico do poema se constrói a partir da descrição do formato da maçã com as formas do corpo feminino (“e a simetria das curvas”). As sementes da maçã também são erotizadas porque se reportam ao aspecto reprodutor (sementes/óvulos). E a questão do envelhecimento, em particular, surge nos versos “Tive um certo rubor / na pele lisa / que não sei / se ainda tenho”, remetendo a perda do viço com o enrugar da pele que se torna mais opaca, seca, perde o tom corado característico da jovialidade.

A segunda parte do poema inicia-se com a conjunção adversativa “mas”. Então, mesmo aceitando o fato de não possuir mais o rubor da pele lisa, o eu lírico não concebe isso como perda da capacidade de “florir”, ou seja, a maturidade e as transformações que acarreta no corpo não são responsáveis pela perda da libido. Isso é extremamente provocativo porque comumente se associa a velhice feminina com a frigidez – ao contrário do homem que se manteria fértil e sexualmente ativo – o que é uma grande falácia.

Em outras palavras, a sexualidade deve ser reconhecida como existindo à parte da reprodução. Isso permite o reconhecimento e a legitimação da sexualidade e das necessidades sexuais das mulheres, antes, durante e depois do período reprodutivo e de mulheres e homens com diferentes orientações sexuais. Logo, os direitos sexuais têm uma validação independente e devem ser reconhecidos sem que estejam, invariavelmente, ligados à reprodução. (CHACHAM & MAIA, 2004, p. 83)

Embora a idade seja, de fato, um dos fatores que pesam sobre a diminuição da lubrificação natural feminina, o principal fator que acarreta a diminuição do apetite sexual das mulheres é a própria falta de manejo masculino (não é raro que parceiros de longa data percam o interesse pelos corpos das parceiras e a “culpa” recai sobre uma fictícia perda irreparável da libido feminina). Por isso a voz lírica dá tanta importância ao desempenho do amado (“cada vez que sua faca / me trespassa” – onde faca e falo se correspondem, mas a metáfora criada não se limita apenas a penetração, mas ao ato sexual como um todo), capaz de fazê-la se desdobrar em “brancas flores”. A metáfora do florescimento com o prazer sexual é bastante interessante já que o florescer é diferente de dar frutos, portanto, o sexo não fica atrelado a função reprodutiva, mas ao prazer. Além disso, a cor branca das flores nos remete

ao vestido das noivas, e tradicionalmente a noite de núpcias era a primeira relação sexual do casal; então é como se cada vez que a faca masculina do amado cortasse a maçã feminina ao meio, essa mulher fosse capaz de experienciar novamente as núpcias, já que o interesse sexual pelo parceiro permanece vivo e se renova. Também há a valorização da maturidade nos versos “eu maçã feita / e pra lá de madura”.

Mas se em abril floresce  
a macieira  
eu maçã feita  
e pra lá de madura  
ainda me desdobro  
em brancas flores  
cada vez que sua faca  
me trespassa.

### 2.3 “Sangue de mês-truo”: o corpo feminino empoderado

Há diversos poemas que tratam do corpo particularmente feminino sem, no entanto, erotizá-lo; há uma tentativa de reconhecimento por parte das mulheres da sua própria anatomia. Ao tratar o corpo feminino de maneira “natural” a poetisa retira a eroticidade culturalmente atrelada a ele. O conhecimento sobre o próprio corpo também é capaz de promover enorme prazer.

Enunciando sobre o prazer sexual e possibilitando à mulher o posicionar-se como sujeito de tal enunciação, Marina Colasanti convida também a um pleno conhecimento do instrumental necessário para a concretização do amor. Nesse sentido, conhecer e contemplar o próprio corpo torna-se indispensável (SILVA, 2008, p. 170).

Nos dois poemas a seguir, ambos presentes em *Rota de colisão* (1993), temos a temática da menstruação, um fator biológico relativo às mulheres, e por isso mesmo capaz de as unir numa mesma categoria (seres que sangram mensalmente ao longo de grande parte da vida). No entanto, a menstruação marca o período fértil da mulher, as meninas que ainda não menstruam e as idosas que já pararam de menstruar estariam “excluídas”. Mesmo assim o poema tem um empoderamento feminino porque usualmente a menstruação é vista como algo indesejável, do qual as mulheres têm vergonha, que precisam esconder e que traz inúmeros transtornos (cólicas, alterações de humor, acne, sensação de inchaço, maior necessidade de

higiene, etc.). Ao iniciar o poema com “Eu sou uma mulher / que sempre achou bonito / menstruar” a poetisa opera uma grande quebra de expectativa: no horizonte de leitura dos/as leitores/as, porque não temos a expectativa de vermos a menstruação como tema de poesia, e no horizonte de expectativa construído culturalmente acerca do ciclo feminino, já que a menstruação passa a ser algo admirável, belo, digno de poesia.

### **Eu sou uma mulher**

Eu sou uma mulher  
que sempre achou bonito  
menstruar.

Os homens vertem sangue  
Por doença  
Sangria  
Ou por punhal cravado,  
Rubra urgência  
A estancar  
Trancar  
No escuro emaranhado  
Das artérias.

Em nós  
O sangue aflora  
Como fonte  
No côncavo do corpo  
Olho d’água escarlate  
Encharcado cetim  
Que escorre  
Em fio.

Nosso sangue se dá  
de mão beijada  
Se entrega ao tempo  
Como chuva ou vento.

O sangue masculino  
Tinge as armas e  
O mar  
Empapa o chão  
Dos campos de batalha  
Respinga nas bandeiras  
Mancha a história.

O nosso vai colhido  
em brancos panos  
escorre sobre as coxas  
benze o leito  
manso sangrar sem grito  
que anuncia  
a ciranda da fêmea.

Eu sou uma mulher  
 Que sempre achou bonito  
 Menstruar.  
 Pois há um sangue  
 Que corre para a Morte.  
 E o nosso  
 Que se entrega para a Lua.

(COLASANTI, 1993, p. 24-25)

Na tentativa de unir as mulheres sob uma mesma categoria e elegendo a menstruação como fator biológico que as une, Colasanti as distancia dos homens, pois embora os dois sexos possuam sangue a correr nas veias, o sangue da menstruação feminino não é um sangue qualquer. Biologicamente falando, é formado por sangue e restos de tecido uterino descamado, e por isso se renova a cada período, de toda a forma, lembra a possibilidade de vida. O sangue masculino é o sangue ordinário.

Os homens vertem sangue  
 Por doença  
 Sangria  
 Ou por punhal cravado,  
 Rubra urgência  
 A estancar  
 Trancar  
 No escuro emaranhado  
 Das artérias.

O sangue masculino só se derrama por influência externa ou atos súbitos, seja doença, sangria ou punhal cravado. Em todos esses casos há uma valoração negativa desse derramar, que é algo indesejável, que se busca evitar e que, ocorrendo, é urgente estancar, já que uma hemorragia poderia levar a óbito. Notemos as aliterações presentes nesse fragmento (“Os homens **vert**em sangue / **Por** doença / **Sang**ria / **Ou por** punhal **cr**avado, / **Rub**ra **urg**ência / **A** estancar / **Tr**ancar / No **es**curo emar**an**hado / Das **ar**térias.), a repetição do som consonantal destacado, que se assemelha a um “arranhado” por ser produzido ainda na garganta (sons vibrantes palatares /r/ ou uvulares /R/), causam uma sensação de “incômodo”, assim como é a reação diante do sangue masculino. Muito diferente é a impressão causada pelo sangue feminino: os homens *vertem* sangue; Em nós o sangue *aflora*. Verter é transbordar, jorrar; aflorar é vir a tona, emergir. A escolha dos verbos associa o sangue masculino à violência (como punhal cravado), enquanto o feminino é algo natural e renovável (como fonte).



das grandes guerras é uma história predominantemente masculina e recheada de violência. Ao dizer que o sangue masculino “mancha a história”, Colasanti tira do masculino o poder sobre a história, pois os homens ao escrevê-la com sangue através das guerras a estão “manchando”.

O nosso vai colhido  
em brancos panos  
escorre sobre as coxas  
benze o leito  
manso sangrar sem grito  
que anuncia  
a ciranda da fêmea.

Diferente é o sangue feminino que vai colhido em brancos panos. A bandeira branca é um símbolo de paz, então mais uma vez o sangue menstrual se opõe à violência (“manso sangrar sem grito”). Além disso, ele é *colhido*, o verbo colher mais uma vez o aproxima da natureza e traz implícita a ideia de ciclo, a menstruação tem um período que se repete como uma colheita. O verbo *benzer* também é muito forte e traz um tom de sacralidade ao ciclo feminino<sup>43</sup>. É um ciclo que se repete e gira como uma ciranda, a ciranda da fêmea é uma metáfora que remete ao período fértil da mulher, remete também ao universo místico das bruxas<sup>44</sup>, que dançavam em círculos. O substantivo fêmea também tem a capacidade de ressaltar o aspecto biológico, reprodutivo da menstruação, que une as mulheres sob um mesmo grupo. Concluimos então que todo o poema, justamente por tratar de um processo biológico feminino, é completamente referenciado na natureza e na experiência mística, que é retomada na simbologia da lua ao final do poema.

Eu sou uma mulher  
Que sempre achou bonito  
Menstruar.  
Pois há um sangue  
Que corre para a Morte.  
E o nosso  
Que se entrega para a Lua.

A expressão de um sangue “que se entrega para a Lua” remete novamente aos rituais pagãos, e há uma clara relação entre a Lua e a feminilidade. Além disso, o sangue masculino

<sup>43</sup> O conhecimento do Sagrado Feminino é ancestralmente adquirido em círculos de mulheres, através do compartilhamento de suas próprias experiências e observações do corpo, ciclo menstrual, gravidez, etc. em equilíbrio com a natureza.

<sup>44</sup> Religiões neopagãs (que se afastam do cristianismo e por isso são associadas ao satânico, macabro, oculto), como wicca. Misticismo, bruxaria, magia são todos termos em tensão por significado também por serem associados ao feminino.



“corre para a Morte”, é símbolo da guerra. A Morte grafada com letra maiúscula permite o jogo com a palavra Marte, que na mitologia latina é o deus da guerra. E assim mantém-se o mesmo campo semântico da astronomia (Marte é o nome dado ao quarto planeta do sistema solar e a Lua é o principal satélite da Terra). A Lua por sua vez é uma divindade feminina: Luna na mitologia latina e Jaci na mitologia tupi, por exemplo. A deusa grega Ártemis, ligada à vida selvagem e à caça, também é associada à lua e à magia. A aproximação entre a Lua e a mulher também se dá pelos ciclos vivenciados, haveria uma relação entre as fases da lua e o ciclo menstrual da mulher, ou seu ciclo reprodutor. Na religião Wicca a divindade maior é representada pela lua em suas fases (Deusa tríplice, correspondentes à donzela, mãe e anciã).

O poema, portanto, se equivocadamente for lido, pode ser entendido como uma associação direta do feminino com a natureza em contraposição ao masculino associado à cultura (um dualismo ultrapassado e constantemente questionado pelas teorias feministas). Por outro lado, a leitura que fazemos dele, associando-o a uma visão não estereotipada dos rituais pagãos e de conhecimento da mística feminina revelam uma possibilidade de leitura muito mais ampla e que, na verdade, ressignifica a menstruação em nossa cultura, buscando no conhecimento ancestral uma valorização do feminino que se perde na cultura patriarcal.

É preciso garantir às mulheres o conhecimento sobre o seu próprio corpo, sobre os seus ciclos, suas transformações e necessidades. Tal conhecimento empírico feminino é muitas vezes banido pelo conhecimento médico masculino<sup>45</sup>. Às mulheres não é permitido conhecer e falar sobre seu próprio corpo, a menstruação é tida como algo sujo, fétido, motivo de vergonha e que jamais deve ser exposto. Portanto, quando Marina Colasanti fala poeticamente sobre a menstruação, buscando beleza no conhecimento ancestral e mitológico da mulher, ela está reivindicando um espaço. É o empoderando feminino através de seu próprio corpo.

A ressignificação da menstruação também está presente no poema “Sangue de mênstruo”, um poema metalinguístico em que a poetisa marca seu lugar de enunciação poética através do corpo feminino, é uma escrita do corpo, representado aqui pelo sangue menstrual.

### **Sangue de mênstruo**

Paixão se escreve  
Em folha vermelha  
De papel de seda

---

<sup>45</sup> Basta citarmos como exemplo a polêmica em torno do parto humanizado domiciliar com a presença de doulas e a epidemia de cesáreas no Brasil.

Selada com lacre.

Paixão te escrevo  
Em língua de fogo  
Pena de flamingo  
Flor de gravatá.

Minha tinta é sumo  
De morango e amora  
Suco de cereja.  
Mas no fim do escrito  
Só sangue me assina  
Sangue de mênstruo  
Fúria de assassina.

(COLASANTI, 1993, p. 41)

O poema inteiro é marcado sinesteticamente pela cor vermelha, é a cor do sangue, do fogo, da pena de flamingo, da flor de gravatá, morango, amora, cereja. É também a cor que representa a paixão (e a raiva também). Todos esses elementos e suas características (beleza, doçura, etc.) são associados pela poetisa a sua escrita e por isso é metalinguístico. É uma escrita marcada pela paixão. A paixão é uma emoção intensa, um sentimento muito forte, por isso a cor vermelha lhe representa por ser uma cor viva, encarnada. No poema, temos uma relação entre a paixão e o sangue, ambos vermelhos e atrelados a essa escrita. Podemos dizer que tal escrita é marcadamente feminina, ela não consegue “camuflar” a questão do gênero, pois “Mas no fim do escrito / Só sangue me assina / Sangue de mênstruo / Fúria de assassina.” O texto poético é assinado com sangue, mas não um sangue qualquer, masculino, é assinado com sangue de mênstruo, um sangue que apenas uma mulher poderia assinar. O poema também é rico em aliterações, notadamente do /s/ que permite o jogo sonoro entre assina/assassina, além da maior parte de seus versos serem redondilhas menores (versos de cinco sílabas poéticas), que garantem uma métrica fluente ao poema.

Outra marca da diferença no corpo feminino são os seios. O seio feminino é uma das partes do corpo em que a violência de gênero mais se manifesta. Homens e mulheres tem seios, mas apenas os seios femininos são vetados, comumente escondidos sob tarjas pretas quando aparecem na mídia. Não é a toa que nas manifestações feministas algumas mulheres optem por trazer os seios a mostra. Ao tirá-los da clandestinidade e exibí-los em público, as mulheres realizam um ato profundamente político, pois questionam o lugar comum a que seus corpos são submetidos. O seio feminino, intensamente erotizado nas mais diversas

manifestações artísticas e publicitárias, é também símbolo da maternidade e amamentação<sup>46</sup>, por isso representa um campo de batalha. Falar sobre os seios femininos, portanto, é também um gesto de transgressão poética. Tal manifestação de autoconhecimento e reflexão sobre o próprio corpo ocorre no poema “De líquida carne”.

### **De líquida carne**

Meus seios tomam a forma  
do momento que os contém.  
Se colhidos pela boca  
alongam ardidadas pontas.  
Se aprisionados na mão  
acrescem à própria curva  
a curva doce da palma.  
E quando soltos ao vento  
no meu corpo em correria  
ondegam  
como a maré que a água faz na bacia.

(COLASANTI, 1993, p. 65)

Neste poema “o ser feminino enuncia, livre das amarras do pudor e da vergonha, o conhecimento a respeito de tão singular elemento de seu corpo de mulher” (SILVA, 2008, p. 171). A carne dos seios se apresenta com uma característica próxima dos líquidos: a de mudar de forma, adaptando-se ao recipiente em que se encontra, ou que lhe toma. No poema, o corpo feminino é representado de maneira natural e, ao mesmo tempo, erotizada. As marcas eróticas estão presentes em

Se colhidos pela boca  
alongam ardidadas pontas.  
Se aprisionados na mão  
acrescem à própria curva  
a curva doce da palma.

---

<sup>46</sup> Diversas mães no Brasil e no mundo promoveram “Mamaços”, a manifestação coletiva de grupos de mães que se reúnem para amamentar seus filhos em público. No Brasil, tais eventos ocorreram em concentração em algumas cidades ao longo do ano de 2012, quando essas mulheres passaram a questionar a proibição de amamentar em espaços públicos como shoppings centers. Essas mulheres problematizavam que o seio feminino, intensamente exposto e erotizado nos cartazes dos shoppings era proibido de ser exposto num gesto natural como o da amamentação, o que revela que o corpo feminino está sempre questionado e proibido, ele só é permitido quando interessa ao desejo masculino e do capital. Tais manifestações foram extremamente importantes e resultaram em ganhos reais, além de promover a mudança de mentalidade resultaram também na aprovação da Lei 14.14/2015, que proíbe que estabelecimentos impeçam ou coíbam as mães de amamentar em público. Os mamaços encontram apoio dos profissionais da saúde que alertam para a importância do aleitamento materno.

Ou seja, o seio é capaz de tornar-se pontudo quando arrepiado ao ser posto em contato com a boca do amante ou toma a forma arredondada quando é segurado pela curva de sua mão. Esse fragmento erotizado é sinestésico (ardidas pontas, doce palma), além disso, os verbos “colher” e “aprisionar” são as ações praticadas pelo amante, diferentemente de “ondejar” que é uma ação produzida pelo movimento da própria mulher. A própria disposição gráfica dos versos, com a palavra *ondejam* isolada num verso, precedida e seguida por versos mais longos formam uma onda. A comparação final do seio com a maré traz a imagem do movimento.

E quando soltos ao vento  
no meu corpo em correria  
ondejam  
como a maré que a água faz na bacia.

A maré na bacia só é possível com o movimento – com deslocamento de ar, de corpos – a bacia não teria maré por si só. O seio balança em forma de ondas quando está solto (sem sutiãs) e o corpo da mulher está em movimento. Ganha relevância a imagem do seio livre de sutiãs, naturalmente a balançar ao passo em que a mulher corre, uma representação imagética da liberdade feminina<sup>47</sup>. Esse aspecto de liberdade atrelado aos seios também é retomado no poema a seguir.

### **Livres à noite**

Tirar o sutiã à noite  
Quando o dia se acaba  
E com ele o dever de rijos seios.  
Tirar o sutiã à noite  
Despir a couraça  
*A constrictor*  
Alheia pele.  
Livrar-se de arames  
Elásticos presilhas  
Cortar com tesoura o *wonderbra*.

Toda noite a mulher regressa  
Da cruzada  
E liberta sua santa carne.  
Descem as alças pelos ombros  
As mãos se encontram nas costas  
Soltando amarras

<sup>47</sup> A liberdade guiando o povo (1830) é a célebre tela de Delacroix, comumente presente nos livros de história quando se referem à Revolução Francesa. Na imagem, temos a liberdade representada por uma mulher com os seios desnudos, empunhando com a mão direita a bandeira francesa e com a esquerda uma arma.

E na quietude do quarto  
Os peitos  
Como navios  
Fazem-se ao largo.

(COLASANTI, 2005, p. 80)

Os sutiãs femininos possuem dupla função: por um lado, ao garantir suporte, principalmente aos seios fartos, garantem maior conforto e até mesmo evitam dor nas costas em alguns casos. Por outro lado, a função mais habitual do sutiã é manter os seios femininos firmes e erguidos por uma questão estética (favorecem o decote e diminuem os efeitos da flacidez) e moral (não seria “adequado” que mulheres exibissem o bico do seio sob as blusas, e também porque ao mantê-los presos junto ao corpo, o sutiã praticamente disfarça o volume e movimento natural dos seios, contendo suas formas).

Não é à toa que os seios femininos aparecem como uma marca da opressão que se exerce sobre a mulher através de seu corpo. Não basta cobrir os seios com a roupa, é preciso que eles estejam sempre amparados pelo sutiã. Mais que uma questão de conforto, o uso do sutiã é imposto em nossa sociedade como uma forma de modelar os seios, mante-los erguidos. Há diversos modelos de sutiãs no mercado, eles se adequam aos diferentes tamanhos de seios e modelos de roupa (já que devem permanecer escondidos sob a roupa, costuma-se julgar vulgar o uso de sutiãs à mostra). Os mais comuns possuem alças elásticas de sustentação sobre os ombros, fecho de encaixe nas costas, arames sob os quais se apoia o seio e bojo redondo onde este se acomoda. Por vezes tal indumentária é desconfortável, deixando marcas no corpo ao fim do dia. É sobre essa sensação que Colasanti trata no poema. Evidentemente, a simbologia vai muito além<sup>48</sup>. Isso fica muito evidente na expressão “dever de rijos seios”.

Tirar o sutiã à noite  
Quando o dia se acaba  
E com ele o dever de rijos seios.

Da mesma forma como o dia útil é associado com a obrigação do trabalho, dos afazeres cotidianos, associa-se também com a obrigação feminina de manter os seios firmes, tudo nos devidos lugares, de acordo com a ordem estabelecida. A noite, portanto, representa o momento de libertação em que acaba a jornada de trabalho e junto com ela o “dever de rijos seios”. Ou seja, é no ambiente doméstico que a mulher experimenta essa libertação, já que

---

<sup>48</sup> Basta lembrar por exemplo do famoso ato em que um grupo de feministas protestaram contra um concurso de beleza nos Estados Unidos queimando sutiãs em 1968. O sutiã ali, como peça íntima feminina, era símbolo dessa opressão, que os concursos de beleza exploram.

ali tais cobranças pela aparência não fazem o mesmo sentido. Podemos afirmar então que há uma dupla cobrança cultural sobre a mulher: no campo do trabalho e no campo da beleza.

Tirar o sutiã à noite  
 Despir a couraça  
*A constrictor*  
 Alheia pele.  
 Livrar-se de arames  
 Elásticos presilhas  
 Cortar com tesoura o *wonderbra*.

Duas palavras aparecem grafadas em itálico nesse fragmento: *constrictor* (do inglês, compressor) e *wonderbra* (*wonder* = maravilhoso / *bra* = sutiã; marca canadense de lingerie que se popularizou em todo mundo explorando o aspecto sensual da peça, que operaria milagres). Tais palavras em destaque são exploradas semanticamente no poema: *constrictor* tanto se refere ao resultado estético do sutiã, que comprime o seio contra o corpo, como também com a própria opressão que tal simbologia encerra, pois o *wonderbra* também oprime ao criar uma necessidade estética que não condiz com a realidade natural do corpo. Assim, a expressão *wonderbra* aparece ironicamente, pois algo que seria “maravilhoso” na verdade é algo do qual a mulher anseia por se livrar ao fim do dia. Para isso utiliza até mesmo a tesoura como utensílio, de modo que o desejo de tirá-lo é tão grande que pouco importa a depreciação do produto (sabemos que não é necessário cortar o sutiã com tesoura para removê-lo, no entanto, tal expressão tem o poder de enfatizar o desejo de estar livre da peça de imediato).

Também merece atenção a palavra “couraça”. Na psicologia reichiana existe o conceito de couraça como uma espécie de endurecimento protetor do ego. “O autor deixa claro que é em torno do ego que a couraça se forma e a descreve como resultado do conflito entre as exigências pulsionais e um mundo externo que frustra essas exigências” (FARIA, 2009, p. 5). O sutiã como couraça, portanto, poderia estar relacionado às frustrações femininas em decorrência da sobrecarga de exigências que nos são colocadas. Tirar o sutiã/couraça seria uma forma de se sentir livre desse molde pré-estabelecido.

É notório que se trata de um mecanismo de defesa do ego para poder se adaptar às exigências externas. No entanto, quando essa couraça se torna rígida, ela passa a limitar as possibilidades de o indivíduo agir de acordo com seus desejos. [...] Tanto a couraça de caráter como a couraça muscular inibem ou reduzem drasticamente o fluxo de toda e qualquer forma de excitação. (FARIA, 2009, p. 6)

É como se o sutiã/cou-raça não apenas protegesse, mas também limitasse à mulher o exercício livre e pleno de ser. Além disso, cou-raça é uma armadura utilizada sobre o tronco para proteger o peito e as costas de golpes, portanto, é uma indumentária associada a soldados medievais (homens, portanto). Quando Colasanti metaforiza o sutiã como cou-raça compressora alheia à pele ela também compara as mulheres a soldados, guerreiros. Esse sentido é reforçado na estrofe seguinte com o uso da expressão “cruzada”.

Toda noite a mulher regressa  
Da cruzada  
E liberta sua santa carne.

As cruzadas medievais foram expedições de caráter religioso e militar movidas por soldados da europa ocidental em direção à chamada terra santa, no intuito de mantê-la sob domínio cristão e deter a expansão do Islã, por isso é também chamada de guerra santa. Há uma associação entre tais guerras (conquistas territoriais legitimadas pela religião) e a jornada da mulher (que também precisa “conquistar território” – se pensarmos, por exemplo, como o ambiente de trabalho costuma ser majoritariamente masculino, e muitas vezes precisa ainda ser legitimada por sua aparência<sup>49</sup>, daí a imposição do sutiã – seria grande gafe ir trabalhar sem sutiã, algo julgado como imoral e provocativo). Além disso, há a referência à sacralidade, aqui não é mais a terra santa que precisa ser “liberta” do islamismo, mas a santa carne da mulher que precisa ser liberta da opressão representada pelo sutiã. Algo que só é possível fazer quando se sai do ambiente público e recolhe-se ao ambiente íntimo do quarto.

Descem as alças pelos ombros  
As mãos se encontram nas costas  
Soltando amarras  
E na quietude do quarto  
Os peitos  
Como navios  
Fazem-se ao largo.

---

<sup>49</sup> Sabemos que o mundo do trabalho ainda é opressor com as mulheres, desde ameaças concretas à direitos trabalhistas já consolidados, como a licença maternidade, ou outros ainda distantes de se tornarem efetivos, como o direito da mãe trabalhadora de ter pausas na jornada para amamentar. Há também violências psicológicas, como o assédio; e principalmente simbólicas: é extremamente comum que as mulheres sejam elogiadas em seus locais de trabalho não por seu desempenho laboral, mas por sua beleza. As atletas passam bastante por isso quando seus corpos são elogiados em detrimento de seus resultados; mulheres que desenvolvem atividade intelectual também costumam ouvir que são lindas (em primeiro lugar) e inteligentes; etc. Tais comentários não costumam ser dirigidos aos homens.

A descrição dos gestos da mulher ao retirar o sutiã (“Descem as alças pelos ombros / As mãos se encontram nas costas / Soltando amarras”) cria um aspecto de ritual ao gesto, da mesma forma como o ritual se repete todos os dias ao regressar à noite para a casa.

A metáfora final (“Os peitos / Como navios / Fazem-se ao largo”) relaciona-se à forma. O largo é a posição que o veleiro toma em decorrência do vento, ou seja, quando não está preso no porto. Da mesma forma, os peitos quando não estão presos no sutiã podem mudar de posição, esparramando-se livremente. Esse poema dialoga com o anterior ao tratar da anatomia feminina, mais especificamente da forma do seio (a metáfora imagética com que se encerram, inclusive, tem semelhanças) e também aponta como o corpo feminino é marcado pela opressão.

#### 2.4 “Na academia de ginástica”: corpo e mito da beleza

Curiosamente não encontramos no *corpus* de pesquisa poemas que abordem a violência doméstica que tanto aflinge as mulheres<sup>50</sup>. Isso não quer dizer que não há marcas de violência simbólica nos poemas sobre o corpo. Um claro exemplo disso é o poema “Na academia de ginástica”, em que o mito da beleza<sup>51</sup> feminina é problematizado.

O mito da beleza tem uma história a contar. A qualidade chamada “beleza” existe de forma objetiva e universal. As mulheres devem querer encarná-la, e os homens devem querer possuir mulheres que a encarnem. Encarnar a beleza é uma obrigação para as mulheres, não para os homens, situação esta necessária e natural por ser biológica, sexual e evolutiva. Os homens fortes lutam pelas mulheres belas, e as mulheres belas têm maior sucesso na reprodução. A beleza da mulher tem relação com sua fertilidade; e, como esse sistema se baseia na seleção sexual, ele é inevitável e imutável.

**Nada disso é verdade.** (WOLF, 1992, p. 14-15. *grifo nosso*).

Compreender que o mito da beleza é uma construção cultural empregada no controle social das mulheres é não só libertador<sup>52</sup>, mas também fundamental para compreendermos no poema a seguir como esse controle se exerce.

<sup>50</sup> Sobre esse tema, Colasanti tem alguns microcontos, destacamos: “Porém igualmente” (In: **Um espinho de marfim** & outras histórias. Porto Alegre: L&PM, 2009.) e “Para que ninguém a quisesse” e “Uma questão de educação” (In: **Contos de amor rasgados**. Rio de Janeiro: Record, 2010.).

<sup>51</sup> Título do livro de Naomi Wolf.

<sup>52</sup> Por isso uma famosa frase do movimento feminista atual é “Inicie uma revolução. Ame o seu corpo.”



### Na academia de ginástica

Antigamente as santas  
Fustigavam o corpo  
Com açoites  
Jejuavam  
Maceravam as carnes no cilício.  
E coroando tanto sacrifício  
Descia do céu um anjo  
Iluminado  
Abençoando a alma  
Em beatitude.

Eu chicoteio o corpo  
Nas massagens  
Me privo de comida  
Macero dobro alongo  
Vergo a carne.  
Mas o anjo não vem  
Nem Deus se agrada.  
E longe está de mim  
Odor de santidade.

(COLASANTI, 1993, p. 71)

O poema demonstra claramente como o mito da beleza é uma violência contra as mulheres porque é todo construído em cima da expressão “sacrifício”. Há mais de um significado para tal expressão e eles correspondem exatamente a cada uma das estrofes do poema.

Antigamente as santas  
Fustigavam o corpo  
Com açoites  
Jejuavam  
Maceravam as carnes no cilício.  
E coroando tanto sacrifício  
Descia do céu um anjo  
Iluminado  
Abençoando a alma  
Em beatitude.

Em rituais religiosos sacrifício é a oferenda ou ritual que se destina a uma divindade<sup>53</sup>. É interessante como tais ritos recorrem comumente a mulheres virgens como alvo, no caso as santas eram mulheres, muitas vezes freiras, que alcançavam a santidade através de sacrifícios

---

<sup>53</sup> Comumente se associa tais práticas à religiões africanas ou indígenas, porém, como o poema nos traz, as religiões cristãs também possuem seus rituais de privação e flagelação.

físicos (açoites, jejum, cilício). Castigar a carne pecaminosa, portanto, seria uma forma de tornar a alma beata. E assim a religião reforça uma hierarquia entre corpo e alma, o corpo sempre associado ao mundano, pecaminoso. Pode à primeira vista parecer algo absurdo para a sociedade atual, mas Colasanti demonstra como tais práticas se assemelham com outros rituais modernos que, não coincidentemente, também se voltam para as mulheres como principal alvo.

Eu chicoteio o corpo  
Nas massagens  
Me privo de comida  
Macero dobro alongo  
Vergo a carne.  
Mas o anjo não vem  
Nem Deus se agrada.  
E longe está de mim  
Odor de santidade.

Sacrifício é também a privação voluntária por razões religiosas ou morais. Se antigamente as santas empregavam açoite, jejum e cilício nos sacrifícios, as mulheres modernas empregam massagens, dietas, exercícios, plásticas em rituais que também são chamadas por muitas de sacrifícios. A questão é em nome de quem tais sacrifícios modernos são praticados.

Durante a última década, as mulheres abriram uma brecha na estrutura do poder. Enquanto isso, cresceram em ritmo acelerado os distúrbios relacionados à alimentação, e a cirurgia plástica de natureza estética veio a se tornar uma das maiores especialidades médicas. Nos últimos cinco anos, as despesas com o consumo duplicaram, a pornografia se tornou o gênero de maior expressão, à frente dos discos e filmes convencionais somados, e trinta e três mil mulheres americanas afirmaram a pesquisadores que preferiam perder de cinco a sete quilos a alcançar qualquer outro objetivo. (WOLF, 1992, p. 12)

Os dados acima tomados como pressuposto por Naomi Wolf revelam que as mulheres recorrem aos sacrifícios estéticos em nome do mito da beleza<sup>54</sup>. Não há mais a tentativa de alcançar uma divindade inalcançável, mas a tentativa de alcançar um ideal de beleza igualmente inalcançável, porque padronizado. Com isso, muitas mulheres gastam grande parte

---

<sup>54</sup> Os dados da pesquisa “A mulher brasileira nos espaços público e privado” (*apud* CHACHAM & MAIA, 2004) revelam que no que se refere ao corpo estético, 75% das entrevistadas afirmaram estar satisfeitas com sua aparência física. Menos da metade (42%) das mulheres entrevistadas declarou estar insatisfeitas ou apenas parcialmente satisfeitas com seu corpo, sendo que estar acima do peso (29%) e ter barriga (26%) eram as principais queixas delas.

de suas vidas e finanças envolvidas em tais rituais estéticos; é assim que se exerce o controle social através do mito da beleza feminina.

O alto nível de satisfação declarado pelas mulheres com sua aparência física se contrapõe à enorme demanda das mulheres brasileiras por serviços estéticos (cosméticos, cirurgias plásticas, tratamentos para a perda de peso, etc.). Associa-se a isso o aumento do relato da ocorrência de distúrbios alimentares como bulimia e anorexia, ambos relacionados com a pressão cultural por um modelo estético relacionado com a magreza. O mais instigante com relação à busca das mulheres por estar em conformidade com o modelo estético contemporâneo é a legitimação pelo discurso da saúde. A falácia que associa estética e saúde autoriza as mulheres (e cada vez mais os homens) a se submeterem a procedimentos que podem, inclusive, prejudicar a saúde. (CHACHAM & MAIA, 2004, p. 80)

Naomi Wolf nos mostra como o mito é uma reação do patriarcado contra o feminismo, e vem justamente ocupar um espaço perdido por outras formas de controle do feminino, como a castidade por exemplo.

Não é por acaso que tantas mulheres potencialmente poderosas se sentem dessa forma. Estamos em meio a uma violenta reação contra o feminismo que emprega imagens da beleza feminina como uma arma política contra a evolução da mulher: o mito da beleza. Ele é a versão moderna de um reflexo social em vigor desde a Revolução Industrial. À medida que as mulheres se liberaram da mística feminina da domesticidade, o mito da beleza invadiu esse terreno perdido, expandindo-se enquanto a mística definhava, para assumir sua tarefa de controle social.

A reação contemporânea é tão violenta, porque a ideologia da beleza é a última das antigas ideologias femininas que ainda tem o poder de controlar aquelas mulheres que a segunda onda do feminismo teria tornado relativamente incontroláveis. Ela se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar. (WOLF, 1992, p. 12-13)

De acordo com Colasanti, o que difere os sacrifícios das santas de antigamente dos sacrifícios das mulheres modernas é justamente a ausência de santidade. O culto ao corpo é a nova religião e essa não prevê nenhum tipo de aproximação com a divindade, nenhum anjo descerá do céu, o próprio Deus não se agrada, já que o corpo não deixou de ser pecado e agora é também adorado.

Mas o anjo não vem  
Nem Deus se agrada.  
E longe está de mim  
Odor de santidade.

Ou seja, muito mais do que nas práticas antigas de sacrifício, mais visíveis, as mulheres modernas se submetem a práticas invisíveis de sacrifício “voluntariamente”, pois não enxergam a violência simbólica a atuar sobre seus corpos. Sofrem, portanto, duplamente: fisicamente durante os rituais e psicologicamente por se auto condenarem pelas práticas sem sucesso. É um sacrifício com um fim em si mesmo, que isola e não recompensa. Resta, talvez, o odor do suor, do corpo escorrido à toa, sem nada divino.

## 2.5 Luxúria feminina: o direito ao prazer sexual

A atividade sexual e a reivindicação ao prazer é uma das formas de libertação do corpo feminino visto tradicionalmente como mero reprodutor ou como mera fonte de prazer masculino. Nesse sentido, temos dois poemas que sinalizam tal reivindicação, sem necessariamente enunciarem sobre sexo. Em “Sexta-feira à noite” o sexo descrito é uma atividade extremamente mecânica, repetitiva e desinteressante para a mulher.

### Sexta-feira à noite

Sexta-feira à noite

Os homens acariciam o clitóris das esposas  
Com dedos molhados de saliva.  
O mesmo gesto com que todos os dias  
Contam dinheiros papeis documentos  
E folheiam nas revistas  
A vida dos seus ídolos.

Sexta-feira à noite

Os homens penetram suas esposas  
Com tédio e pênis.  
O mesmo tédio com que todos os dias  
Enfiam o carro na garagem  
O dedo no nariz  
E metem a mão no bolso  
Para coçar o saco.

Sexta-feira à noite

Os homens ressonam de borco  
Enquanto as mulheres no escuro  
Encaram seu destino  
E sonham com o príncipe encantado.

(COLASANTI, 1993, p. 45)

A forma como a sexualidade do casal é apresentada no poema contrasta com os dados da pesquisa de opinião pública realizada pela Fundação Perseu Abramo em 2001<sup>55</sup>, que revela um número impressionantemente alto de 79% de mulheres que se declaram satisfeitas com a sua sexualidade ou vida sexual.

Uma coisa é clara e pode ser afirmada com certeza: as mulheres brasileiras vêem como legítimo, aceitável e, talvez, esperado responder afirmativamente a uma enquete sobre a vida sexual e o grau de prazer. Talvez o inadmissível seja questionar a qualidade de sua vida sexual e o prazer que obtêm. Se não, os resultados podem ser simplesmente o reflexo de uma baixa expectativa das mulheres sobre o que esperar do sexo (CHACHAN & MAIA, 2004, p. 78)

Os dados revelam que a sexualidade socialmente admitida e aceitável é aquela que está no topo da “hierarquia sexual”, os heterossexuais casados, em idade reprodutiva, estão sozinhos no topo da pirâmide erótica, mesmo que sua vida sexual seja monótona como a que observamos no poema.

No poema, a repetição do termo sexta-feira à noite no início de cada uma das três estrofes marca bem essa rotina repetitiva, sendo que sexta-feira à noite normalmente estaria atrelada à quebra de rotina, o começo do final de semana. Nas duas primeiras estrofes a excitação gerada pela prática sexual (“Os homens acariciam o clitóris das esposas” e “Os homens penetram suas esposas”) é logo quebrada pelo gesto mecânico com que exercem: “O mesmo gesto com que todos os dias / Contam dinheiros papeis documentos” (a ausência de vírgulas entre os substantivos enfatiza a banalidade e equivalência de pouco significado entre eles e o clitóris), e “O mesmo tédio com que todos os dias / Enfiar o carro na garagem / O dedo no nariz / E metem a mão no bolso / Para coçar o saco.” (da mesma forma há uma aproximação pejorativa entre a penetração entediante e outros gestos corriqueiros e automáticos – como guardar o carro na garagem) e até mesmo considerados deselegantes (como enfiar o dedo no nariz e coçar o saco). É o automatismo da rotina.

Observamos que o homem figura sempre no polo ativo, é ele quem acaricia e penetra e é também o responsável pela frustração do casal. Tal frustração é gerada pela falta de diálogo entre o casal (a repetição e automação causam a sensação de marasmo e também pela falta de simetria entre as expectativas geradas individualmente pelos dois. Isso é sinalizado pela rotina dos homens que “folheiam nas revistas / A vida dos seus ídolos.”, enquanto lidam diariamente com “dinheiros papeis documentos”. Já as expectativas culturalmente romantizadas das

---

<sup>55</sup> *Apud* CHACHAN & MAIA, 2004.

mulheres são reveladas apenas na terceira estrofe, o que gera um choque ainda maior com tal simetria.

Sexta-feira à noite

Os homens ressonam de borco  
Enquanto as mulheres no escuro  
Encaram seu destino  
E sonham com o príncipe encantado.

Ao término da semana cansativa de trabalho os homens simplesmente dormem (e roncam, o que contrasta ainda mais com a imagem idealizada do príncipe encantado). Já as mulheres permanecem acordadas no escuro, sozinhas apesar de acompanhadas (pois não há diálogo nem real contato íntimo ao fim do dia). Podemos dizer que há uma generalização de que os homens idealizam bens materiais e sonham em ter a vida de seus ídolos, enquanto as mulheres idealizam a companhia de um príncipe encantado que em nada se assemelha com o seu parceiro. Tal generalização tem sua origem e encontra ecos na construção cultural que associa o masculino ao trabalho, o intelecto, a praticidade, enquanto que o feminino estaria ligado ao emocional, ao cuidar, ao sonhar. Quando o poema expõe essa generalização corriqueira de modo tão frustrante percebemos como ela é danosa para as mulheres e principalmente como pode ser questionada e transformada. O próprio feminismo já modificou profundamente essa polarização antes tida como natural, e as expectativas de homens e mulheres são as mais diversificadas. Além disso, nem todas as relações cotidianas íntimas são heterossexuais, o que também permite uma nova problematização dos papéis de gênero no casamento. Podemos dizer que as expectativas e desempenhos dos papéis de gênero no casamento se alteraram profundamente, mas o problema da frustração permanece e é constatado no número crescente de divórcios. A questão sexual continua na pauta.

Em “Rumo à caixa” podemos falar sobre autonomia sobre o próprio corpo, uma das pautas do feminismo atual, e também sobre a interseccionalidade do movimento.

**Rumo à caixa**

Na fila do mercado  
À minha frente  
Empunha a cesta  
e espera pela vez.

Mulher magra  
sem peitos  
quase seca.  
Pele escura

sem viço  
quase negra.  
Pés cascudos.

Escrita na blusa  
em letras bordadas  
uma só palavra  
LUXÚRIA

(COLASANTI, 1993, p. 54)

O poema acima descreve uma típica situação do cotidiano (a fila do mercado), no entanto, a sensibilidade da poetisa atenta para uma figura feminina que lhe chama a atenção (entre tantas mulheres que majoritariamente frequentam mercados). Tal mulher é descrita através de sua aparência física na segunda estrofe: “Mulher magra / sem peitos / quase seca. / Pele escura / sem viço / quase negra. / Pés cascudos.” De acordo com os padrões de beleza dominantes na sociedade brasileira, podemos identificar essa mulher como uma excluída: magra demais, sem peitos na era do silicone, pele escura num país racista, sem o viço da juventude, os pés cascudos de uma trabalhadora que são caracterizados como “desleixo” (as mulheres são obrigadas a fazer manicure e pedicure regularmente, mesmo que não tenham dinheiro para tal). A forma como a voz lírica descreve a mulher, de cima a baixo, demonstra o tom de reprovação que tal aparência tem em nossa sociedade, sua inadequação aos padrões é visível. É uma forma de discriminação que envolve questões de gênero, raça e classe: são as mulheres negras e pobres as maiores vítimas dessa humilhação.

Em contraste com tal descrição surge a observação sobre sua vestimenta. O que chama atenção do eu lírico não é o tipo de roupa, se cara, velha, ou curta, mas o nome bordado na blusa, grafado provocativamente em letras maiúsculas: LUXÚRIA. Luxúria é o comportamento lascivo e desregrado em relação ao sexo, é considerado pelo cristianismo como um dos sete pecados capitais. Estampado em caixa alta no peito da mulher descrita tal palavra é ainda mais provocativa: não só assume o significado habitual, por si só provocativo se estampado na blusa de uma mulher branca de classe média ou alta, mas também assume um significado problematizado pelo eu lírico, aquela mulher, tão fora do padrão de beleza, talvez nem saiba o significado da palavra que traz bordada na blusa, mas também tem direito de exercer plenamente a sua sexualidade. E essa talvez seja a maior transgressão de todas, aquela mulher desafia todas as regras que a sociedade impõe ao comportamento feminino, ao mesmo tempo em que todos esses direitos lhe são negados e se vê excluída até mesmo de

outros grupos de mulheres. Há um ruído entre o corpo e a palavra luxúria, que talvez nos permitam inferir que o mundo dos prazeres pode estar em lugares improváveis.



### CAPÍTULO 3

## LITERATURA ERÓTICA E AUTORIA FEMININA: INTERDITOS E TRANSGRESSÕES

### 3.1 A RELAÇÃO ENTRE EROS E *POESIS*

A atividade erótica é um tema recorrente na literatura e sempre despertou interesse não só artístico como sociológico e psicanalítico entre os escritores. Na década de 1950 o francês Georges Bataille publica *L'érotisme*, considerada uma das principais obras sobre o assunto. Nela, Bataille afirma que o domínio do erótico é por essência o domínio da violação e faz uma interessante relação entre a atividade sexual erotizada com os impulsos humanos de vida e de morte. “Para nós que somos seres descontínuos, a morte tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas ela põe em jogo sua continuidade, isto é, ela está intimamente ligada à morte” (BATAILLE, 1987, p. 11).

O autor chama atenção para o fato de que a atividade sexual de reprodução é aspecto comum na vida de todas as espécies de animais sexuados, no entanto, apenas a espécie humana transformou a atividade sexual em atividade erótica, “e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças” (BATAILLE, 1987, p. 10).

A ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada. (BATAILLE, 1987, p. 14)

Importante mencionar que tais visões de corpo, nudez, erótico e obsceno acima descritas estão imersas numa lógica cristã, recheada de noções de pecado e desejo pelo que é proibido e está escondido, essa é uma marca cultural e ideológica inegável. Bataille (1987, p.15) faz ainda uma distinção entre três tipos de erotismo: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e, finalmente, o erotismo sagrado.

Em sua origem, a paixão dos amantes prolonga no campo da simpatia moral a fusão dos corpos entre si. [...] Mas, para aquele que a sente, a paixão pode ter um sentido mais violento que o desejo dos corpos. Nunca devemos esquecer que, apesar das promessas de felicidade que a acompanham, ela introduz inicialmente a confusão e a desordem. A paixão venturosa acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade cujo gozo é possível, é tão grande que é comparável ao seu oposto, o sofrimento. [...] As chances de sofrer são tão grandes que só o sofrimento revela a inteira significação do ser amado. [...] Se o amante não pode possuir o ser amado, algumas vezes pensa em matá-lo: muitas vezes ele preferiria matar a perdê-lo. Ele deseja em outros casos sua própria morte. O que está em jogo nessa fúria é o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado. Ao amante parece que só o ser amado [...] pode neste mundo realizar o que nossos limites não permitem, a plena fusão de dois seres, a continuidade de dois seres descontínuos. A paixão nos engaja assim no sofrimento, uma vez que ela é no fundo a procura de um impossível e, superficialmente, sempre a busca de um acordo dependente de condições aleatórias. (BATAILLE, 1987, p. 15)

Em síntese, a continuidade do ser é percebida como uma libertação a partir do ser do amante. O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada àqueles que fixam sua atenção, num rito solene, na morte de um ser descontínuo.

Apesar da grande novidade e desembaraço na forma de tratamento do tema, *L'erotisme* de Bataille, de 1957, ainda está extremamente arraigado aos valores patriarcais característicos do período, ainda que lançado quase uma década depois da impactante publicação de *Le deuxième sexe*, de Simone de Beauvoir, de 1949. Essencialismos pautados nesses valores podem ser percebidos em fragmentos como “No movimento de dissolução dos seres, a parte masculina tem, em princípio, um papel ativo, enquanto a parte feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído” (BATAILLE, 1987, p. 14).

O britânico Anthony Giddens também já tratou da questão. Em *A transformação da intimidade* (1993) o sociólogo retira a sexualidade da esfera privada e biológica e a analisa a partir do domínio público, observando como a revolução sexual é uma das marcas da contemporaneidade. A análise de Giddens, ao contrário, já traz uma discussão que leva em conta a perspectiva de gênero, há anos pautadas pelas teorias feministas, não sem incorrer em alguns desconhecimentos da matéria.

As próprias obras sobre sexo tendem a uma separação por gênero. Em alguns dos estudos mais notáveis sobre a sexualidade, escritos por homens, não há virtualmente nenhuma menção ao amor, e os gêneros aparecem como uma espécie de adendo. Atualmente, pela primeira vez na história, as mulheres reivindicam igualdade com os homens. No que se segue, não tento analisar

até que ponto persistem as desigualdades entre os sexos nos domínios econômico ou político. Em vez disso, concentro-me em uma ordem emocional em que as mulheres – as mulheres comuns, que tratam de suas vidas cotidianas, e também os grupos conscientemente feministas – foram pioneiras em mudanças de grande ampla importância. Estas dizem respeito essencialmente a uma exploração das potencialidades do “relacionamento puro”, um relacionamento de igualdade sexual e emocional, explosivo em suas conotações em relação às formas preexistentes do poder e do sexo. (GIDDENS, 1993, p. 9-10)

Apesar da falha na desconsideração da história do feminismo anterior ao período que pretende analisar, a abordagem de Giddens dá um passo à frente em relação a análises como a de Foucault<sup>56</sup>, ao considerar o lugar da mulher e a transformação operada por estas. Na contramão dessa revolução de que irá tratar esta a noção de amor romântico.

Durante muito tempo, os ideais do amor romântico afetaram mais as aspirações das mulheres do que dos homens, embora, é claro, os homens também tenham sido influenciados por elas. O *ethos* do amor romântico teve um impacto duplo sobre a situação das mulheres. Por um lado, ajudou a colocar as mulheres “em seu lugar” – o lar. Por outro, entretanto, o amor romântico pode ser encarado como um compromisso ativo e radical com o “machismo” da sociedade moderna. O amor romântico pressupõe a possibilidade de se estabelecer um vínculo emocional durável com o outro, tendo-se como base as qualidades intrínsecas desse próprio vínculo. (GIDDENS, 1993, p. 10)

O ideal do amor romântico está muito arraigado ao modo de vida burguês característico do século XIX, apesar de suas manifestações datarem de períodos bem anteriores ao que chamamos de romantismo<sup>57</sup>. Neste modelo, o casamento tradicional ocupa lugar privilegiado na organização da sociedade, e no que tange às mulheres opera um poder coercitivo sobre suas vidas. A mulher burguesa deveria almejar o casamento como maior realização pessoal e o casamento seria para ela um compromisso eterno com as responsabilidades do lar e da saúde do marido e filhos. Sua sexualidade, portanto, deveria permanecer sob a sacralidade do casamento e se limitar à satisfação do desejo do esposo e no seu dever de procriação. Além disso, no ideal do amor romântico, o corpo do ser amado confunde-se constantemente com a propriedade, no caso, posse da mulher pelo marido,

<sup>56</sup> Na crítica de Lauretis (1994), os pós-estruturalistas franceses em suas análises situam a subjetividade feminina no sujeito masculino, tais teorias, apesar de bem intencionadas, acabam por reinscrever a mulher como o Outro (COSTA, 2002).

<sup>57</sup> A presença de elementos do amor romântico já pode ser vista, por exemplo, nas *Cartas Portuguesas* de Mariana Alcoforado, ainda no século XVII. Nestas, no entanto, o ideal de amor proclamado pela freira portuguesa, dado o contexto da autoria feminina questionada e de sua interdição num convento, representou uma verdadeira revolução estética, além de um grande escândalo na igreja católica e entre os literatos conservadores.

inclusive resguardada pela lei dos costumes. Dessa forma, o adultério feminino é crime grave punível com a morte, além de todas as outras formas de violência e privação da liberdade a que ficam sujeitas às mulheres que desobedeciam tais regras sociais.

Cabe destacar que, apesar da revolução sexual ocorrida a partir do século XX, o ideal de amor romântico ainda se encontra muito presente em nossa sociedade, constantemente representado, com algumas variações, na literatura escrita e principalmente em produções cinematográficas ou televisivas, reforçados por alguns dos aparelhos ideológicos como a igreja e a mídia. Não por acaso, uma das críticas do feminismo contemporâneo é a afirmação de que o amor romântico mata.

Giddens (1993) nomeia a forma diferente com que nos relacionamos na contemporaneidade de *sexualidade plástica* e aponta como ela é crucial para a reivindicação feminina ao prazer sexual.

A sexualidade plástica é a sexualidade descentralizada, liberta das necessidades de reprodução. Tem suas origens na tendência, iniciado no fim do século XVIII, à limitação rigorosa da dimensão da família; mas torna-se mais tarde mais desenvolvida como resultado da difusão da contracepção moderna e das novas tecnologias reprodutivas. A sexualidade plástica pode ser caracterizada como um traço da personalidade e, desse modo, está intrinsecamente vinculada ao eu. Ao mesmo tempo, em princípio, liberta a sexualidade da regra do falo, da importância jactanciosa da experiência sexual masculina. (GIDDENS, 1993, p. 10)

Separando-se o ato sexual de sua função reprodutiva, surge o império do prazer sexual, não apenas masculino como também feminino, e não apenas heterossexual como também homossexual. Além disso, o avanço dos métodos contraceptivos permitiu à mulher maior autonomia sobre o controle da natalidade, tornando possível separar prazer e reprodução. Giddens analisa como essa maior liberdade feminina sobre seus próprios corpos alterou o poder masculino sobre as mulheres no casamento, e como o pânico instaurado pelo declínio desse poder é uma das marcas do machismo moderno e das violências de gênero. O autor chega a afirmar que “abriu-se um abismo emocional entre os sexos”, o que implica que as expectativas de gênero a qual estávamos habituados como sendo domínio feminino modificaram-se radicalmente, alterando a forma como também os homens se relacionam afetivamente com as mulheres.

O controle sexual dos homens sobre as mulheres é muito mais do que uma característica incidental da vida social moderna. À medida que esse controle começa a falhar, observamos mais claramente revelado o caráter compulsivo

da sexualidade masculina – e este controle em declínio gera também um fluxo crescente da violência masculina sobre as mulheres. (GIDDENS, 1993, p. 11)

Talvez a maior virtude do texto de Giddens seja no que se refere a uma das premissas básicas do feminismo, que seria a superação do espaço privado como independente do domínio público. “A intimidade implica uma total democratização do domínio interpessoal, de uma maneira plenamente compatível com a democracia na esfera pública” (GIDDENS, 1993, p. 11). Essa superação, ainda de acordo com o autor, seria capaz de subverter as instituições sociais como um todo, supondo que as mudanças na sexualidade contemporânea são muito mais revolucionárias do que usualmente se costuma pensar.

Outra aproximação interessante é a operada por Octávio Paz (1994) entre a poesia e o erotismo. Segundo o autor mexicano, “a relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal” (PAZ, 1994, p. 12). Tal comparação, além de uma bela literariedade, nos ajuda a compreender os dois fenômenos. O sexo e a linguagem se aproximam na sua relação com a imaginação, sendo que “a imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora” (PAZ, 1994, p. 12). Além disso, o erotismo é também linguagem porque diferencia-se da sexualidade animal pelo seu caráter de cerimônia e de representação, “o erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora”. Assim, podemos dizer que o erotismo possui potencial de subverter a sexualidade assim como a poesia faz com a linguagem. Ambos são dotados de grande poder transformador.

Embora as maneiras de relacionar-se sejam muitas, o ato sexual significa sempre a mesma coisa: reprodução. O erotismo é sexo em ação mas, seja por desviá-la ou por negá-la, suspende a finalidade da função sexual. Na sexualidade o prazer serve para a procriação; nos rituais eróticos o prazer é um fim em si mesmo ou tem finalidades diferentes da reprodução. [...] A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema – cristalização verbal – a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação. A disposição linear é uma característica básica da linguagem; as palavras se enlaçam umas às outras de forma que a fala pode ser comparada a um veio de água correndo. No poema a linearidade se torce, atropela seus próprios passos, serpenteia: a linha reta deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e da espiral. (PAZ, 1994, p. 13)

Assim, “a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu mundo de operação, já é erotismo. E da mesma forma o erotismo é uma metáfora da sexualidade

animal” (PAZ, 1994, p. 12). Ou seja, de acordo com o poeta, poesia e erotismo não apenas se aproximam quanto ao poder transformador, mas se confundem na essência.

A poesia nos faz tocar o impalpável e escutar a maré do silêncio cobrindo uma paisagem devastada pela insônia. O testemunho poético nos revela outro mundo dentro deste, o mundo outro que é este mundo. Os sentidos, sem perder seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível. Não é isso, afinal, o que acontece no sonho e no encontro erótico? Tanto nos sonhos como no ato sexual abraçamos fantasmas. [...] Os sentidos são e não são deste mundo. Por meio deles, a poesia ergue uma ponte entre o *ver* e o *crer*. Por essa ponte a imaginação ganha corpo e os corpos se convertem em imagens. (PAZ, 1994, p. 11)

Ao distinguir erotismo de sexualidade, Paz também observa que em toda a sociedade há uma série de regras, de incentivos e de tabus para o controle da sexualidade, seja com fins culturais ou biológicos. Assim o erotismo se caracteriza como “repressão e permissão, sublimação e perversão”. Numa sociedade secular como a nossa, a castidade deixa de ter o peso validado pela tradição religiosa, e então o erotismo, despojado de sua auréola religiosa, apresenta-se como uma dualidade: fascínio pela vida e pela morte.

Aqui as reflexões de Octávio Paz se aproximam bastante das de Georges Bataille, ao tratar da continuidade e descontinuidade dos seres. Além disso, Bataille aproxima a intensidade de vida proporcionada pela atividade sexual com a experiência de morte experienciada através do estado temporário de inconsciência atingido através do orgasmo (*la petite mort*, em francês). Essa relação de sublimação apresenta um aspecto sagrado, revelador de um conhecimento transcendente.

A partir de então, Octávio Paz, faz uma incursão na história da literatura erótica e encontra fontes bíblicas no livro dos cânticos de Salomão, no antigo testamento, para quem o seu sentido religioso é indistinguível de seu sentido erótico e profano.

**1** O mais belo dos Cânticos de Salomão. **2** - Ah! Beija-me com os beijos de tua boca! Porque os teus amores são mais deliciosos que o vinho, **3** e suave é a fragrância de teus perfumes; o teu nome é como um perfume derramado: por isto amam-te as jovens. **4** Arrasta-me após ti; corramos! O rei introduziu-me nos seus aposentos. Exultaremos de alegria e de júbilo em ti. Tuas carícias nos inebriarão mais que o vinho. Quanta razão há de te amar! **5** Sou morena, mas sou bela, filhas de Jerusalém, como as tendas de Cedar, como os pavilhões de Salomão. **6** Não repareis em minha tez morena, pois fui queimada pelo sol. Os filhos de minha mãe irritaram-se contra mim; puseram-me a guardar as vinhas, mas não guardei a minha própria vinha. **7** Dize-me, ó tu, que meu coração ama, onde apascentas o teu rebanho, onde o levas a repousar ao meio-dia, para que eu não ande vagueando junto aos rebanhos dos teus companheiros. **8** - Se não o sabes, ó

mais bela das mulheres, vai, segue as pisadas das ovelhas, e apascenta os cabritos junto às cabanas dos pastores. **9** - À égua dos carros do faraó eu te comparo, ó minha amiga; **10** tuas faces são graciosas entre os brincos, e o teu pescoço entre os colares de pérolas. **11** Faremos para ti brincos de ouro com glóbulos de prata. **12** - Enquanto o rei descansa em seu divã, meu nardo exala o seu perfume; **13** meu bem-amado é para mim um saquitel de mirra, que repousa entre os meus seios; **14** meu bem-amado é para mim um cacho de uvas nas vinhas de Engadi. **15**- Como és formosa, amiga minha! Como és bela! Teus olhos são como pombas. **16** - Como é belo, meu amor! Como és encantador! Nosso leito é um leito verdejante, **17** as vigas de nossa casa são de cedro, suas traves de cipreste (Cântico dos cânticos, Antigo testamento. Capítulo 1, versículos 1-17).

De acordo com Paz (1994), o livro dos cânticos de Salomão é uma coleção de poemas de amor profano e uma das obras eróticas mais belas já criadas pela palavra poética. A tradição judaica e a cristã interpretam esses poemas como uma alegoria das relações entre Jeová e Israel ou entre Cristo e a Igreja.

Alheio à moral cristã, é a Platão a quem devemos a ideia de erotismo como um impulso vital que ascende até a contemplação do bem supremo, e da paulatina purificação da alma ao passo que se distancia da carnalidade da sexualidade. Em *O banquete* temos uma série de discursos sobre Eros. O Eros platônico transforma o amor numa filosofia contemplativa, da qual as mulheres estavam excluídas – todos os convidados do banquete que proferem discursos sobre o amor são homens. O fundamento do amor platônico é a sua impossibilidade de realização, pois o que se ama é somente aquilo que não se tem. O amor platônico, portanto, se opõe à razão e será exaustivamente retomado no período neoclássico das artes, a partir do renascimento no século XVI com o poeta italiano Petrarca.

O libertino é justamente a figura oposta a essa noção. Para o libertino não há união entre religião e erotismo, ao contrário, o prazer é um fim único que se opõe aos aspectos religiosos ou éticos. A maior expressão da filosofia libertina são os contos de Sade – de onde se origina a expressão sadismo e sadomasoquismo.

Entre esses dois períodos, na idade medieval, surge entre os poetas da nobreza feudal da Florença, o amor cortês como ideal de vida superior. No século XII, através dos trovadores, nasce a poesia lírica e o amor cortês como forma de vida. Mais uma vez os caminhos de Eros e da poesia se misturam. O termo amor cortês refere-se a um sentimento elevado, próprio das cortes senhoriais. Um amor sublime que não tinha por fim nem o prazer nem a reprodução. Como características marcantes da poesia lírica provençal é que o tema do amor referia-se à relação entre homem e mulher; não eram apreciados por escrito, mas cantados com acompanhamento da música da lira; e não se comunicavam mais em latim, mas

na língua local, o francês arcaico. De acordo com Octávio Paz (1994) essa é uma grande novidade, pois no banquete platônico, como já mencionamos, as mulheres não estavam representadas.

Chegamos a um ponto crucial da reflexão de Octávio Paz: o surgimento do amor cortês está intimamente relacionado às mudanças sociais no que se refere ao papel assumido pelas mulheres. As mulheres nobres passaram a gozar de grande liberdade durante o período feudal, e depois perderam esse poder através da ação da igreja e do absolutismo monárquico, de modo que “a história do amor é inseparável da história da liberdade da mulher” (PAZ, 1994, p. 73).

A abordagem realizada por Lieve Troch (2013) busca apontar as contribuições da mística feminina entre os séculos XI e XV para a construção da história. Com isso, a autora traz à tona o questionamento do “lugar dócil” em que a Idade Média é colocada na historiografia, o que revela o efeito da modernidade ocidental sobre nossas representações atuais (efeito esse normalmente despercebido). Nesse sentido é que a autora aponta como a “medievalística” (estudos tradicionais sobre a Idade Média) funcionou para a construção de uma visão estereotipada do período, de forma semelhante como aconteceu com o “orientalismo” (estudos tradicionais sobre o oriente), carga de preconceitos denunciada por Edward Said: “a Idade Média importa na medida em que constitui (na negação ou na afirmação) a identidade do Ocidente Moderno Imperial” (TROCH, 2013, p. 1), ou seja, o olhar sobre a Idade Média até então revelava mais sobre o período Moderno, enquanto distanciava-se desse, numa concepção linear e evolutiva da história.

Para iniciarmos, pois, o estabelecimento dessa nova ordem de estudos, necessário se faz lançar o olhar de suspeita sobre o próprio limite cronológico que a historiografia clássica utilizou para demarcar o que se convencionou chamar de Idade Média – a própria denominação já é questionável, pois carrega uma conotação negativa, trazendo a ideia de que fosse um período inferior ante a importância dos demais. Esta tem início em 330 d.C., com o declínio do Império Romano, e encerra-se em 1500 d.C., com a emergência dos Estados Europeus Imperiais, ou seja, compreende uma época de transição que surge entre duas manifestações de dominação imperialista patriarcal e colonial – a Antiguidade Clássica e o Renascimento Europeu.

Questionemos, por exemplo, a questão da posição das mulheres nessas sociedades que marcam as fronteiras do período medieval: na Roma Antiga imperava o *pater famílias* (o “poder do pai”), que possuía o direito inclusive de matar bebês do sexo feminino, deficientes ou indesejáveis, além disso, sabemos que um dos grandes valores transmitidos pela



antiguidade clássica, o conceito de cidadania grega, não era estendido às mulheres, que viviam às margens da sociedade. Na outra ponta temos o Renascimento, que trouxe a caça às bruxas (grande massacre organizado pelo poder religioso e político contra grupos de mulheres) e a sangrenta colonização do continente americano. Além disso, o florescimento de uma nova ordem filosófica racional, um dos principais valores transmitidos pelo período, se deu a partir do fortalecimento das universidades, que se configuravam como um reduto estritamente masculino e de grande poder político, estabelecido a partir do controle do que era legitimado como conhecimento.

“Se este intervalo é chamado de Idade Média, é evidente que a periodização da história da Europa Ocidental é um resultado de uma definição patriarcal e imperialista” (TROCH, 2013). Por isso o olhar feminista se interessa pela reavaliação da Idade Média, já que a perspectiva feminista mostra que a influência das mulheres na vida social, política, religiosa e econômica nesse período foi bastante forte, mas para a historiografia tradicional estes séculos não foram considerados importantes pelo poder masculino.

A mística feminina se insere nesse contexto. “Efetivamente, por volta do século XI até o século XII, as mulheres preenchem os papéis que tradicionalmente foram atribuídos aos homens na história” (TROCH, 2013, p. 3). Durante a Idade Média percebemos um crescente poder político das mulheres nobres, sendo que muitas possuíam um papel importante na cultura (essas mulheres liam mais que os homens, já que a maioria deles era composta de analfabetos), na economia (possuíam cervejarias, fábricas, moinhos, empresas têxteis), na educação (eram pregadoras e professoras nos mosteiros) e na religião (estavam na liderança de grandes mosteiros de poder religioso e político).

A mística feminina na Idade média se configura como uma forma de conhecimento e poder feminino legitimado pelo teor divino. “A mística, tal como é praticada por mulheres, é caracterizada por uma linguagem alegórica, uma linguagem de visões, uma linguagem poética, um modo de vida e espiritualidade, mas também por uma reformulação teológica da divindade” (TROCH, 2013, p. 3).

As mulheres místicas desempenharam um papel importante nesse período em que o poder masculino na igreja foi devastado por conflitos internos e movimentos alternativos emergentes que foram considerados hereges. Nesse contexto conturbado, muitas mulheres levantaram sua voz e, portanto, possuem uma influência político-religiosa importante. Várias dessas mulheres postularam-se como profetisas e fazem notáveis afirmações teológicas. Curiosamente, entretanto, o que elas proclamam não é definido como teologia, mas como mística. As mulheres desejam afirmar, com seu estilo próprio de falar, uma maneira distinta de religião proveniente da

teologia clássica e querem dar a sua opinião em discussões teológicas. No entanto, os homens – para garantir a sua própria definição teológica – classificam estereotipadamente a teologia das mulheres como ‘mística’”. (TROCH, 2013, p. 3)

É importante destacar que a mística feminina não é equivalente à teologia masculina. “A definição de mística é dada usualmente a uma determinada forma e estilo de textos históricos, a saber, aqueles que compreendem visões, alegorias, metáforas e poesia em uma relação específica com o corpo” (TROCH, 2013, p. 4). Além disso, a mística na Idade Média pode ser encarada como um recurso estratégico que garantia a resistência da voz feminina em meio a um ambiente cada vez mais dominado pelo clero masculino.

Para as mulheres ratificarem e afirmarem a importância de sua voz, precisaram articular seus conteúdos dizendo que a palavra provinha diretamente de Deus. A visão, portanto, é um conceito estratégico, para garantir à voz teológica feminina, uma dimensão divina e, consequentemente, sua autoridade. As mulheres querem afirmar que sua voz não é o resultado de uma emoção descontrolada, mas que vem do próprio Deus. Trata-se, pois, de uma maneira de contestar a voz dominante. (TROCH, 2013, p. 4)

Esse poder só começa a desmoronar por volta do século XIV. O surgimento das universidades no fim do período medieval entra em conflito com o conhecimento das mulheres, que, numa valoração hierárquica, fora empurrado para fora do pensamento intelectual, tendo início a perseguição às “bruxas”. “A mística feminina e os conceitos estratégicos das mulheres no final da Idade Média – como visões, lidar com seus corpos, o uso de seu intelecto, seu próprio poder e auto-confiança para dar forma para sua própria vida – não serão mais possíveis a partir do século XV” (TROCH, 2013, p. 11). Duas foram as instituições que contribuíram para esse cerceamento: a igreja e as universidades.

A ofensiva da igreja é dupla: por um lado, as mulheres que se unem em grupos são colocadas sob o controle do clero. Por outro lado, há uma ‘purificação’ crescente e o clero mantém um olho afiado para discernir se as mulheres são sólidas na doutrina ou precisam ser condenadas com bruxas ou hereges. Milhares de mulheres, então, morrem nas piras funerárias. [...] Há também uma ofensiva contra a posição das mulheres a partir da sociedade em transformação: o poder das universidades está crescendo e exerce grande influência na vida política. O surgimento das universidades mantém o conhecimento sob controle. Nesse ínterim, o conhecimento trazido pelas mulheres é visto como perigoso e o controle sobre elas aumenta. (TROCH, 2013, p. 11)

A partir de então a voz das mulheres não aparece mais tão claramente, sendo silenciada pelas pautas da colonização, Reforma e Contra-reforma e o fortalecimento dos Estados europeus.

Marina Colasanti já tratou do amor cortês no prefácio que escreveu para a tradução dos lais da poetisa francesa Marie de France. A autora por nós estudada reflete que na poesia lírica trovadoresca, as donzelas e os cavaleiros não amam de um amor qualquer. Nesses versos estão as origens de uma concepção de relação amorosa que influenciou enormemente a civilização ocidental, um conceito que, sem afastar o amor da sexualidade, faz dele o sentimento redentor por excelência. É o amor cortês, que “a tal ponto impregnaria nosso imaginário amoroso, que muitos estudiosos colocam ali o nascimento do amor tal como vivemos hoje” (COLASANTI, 2001, p. 10).

Quanto à condição da mulher nesse contexto, é importante destacar que “a mulher, aparentemente submissa, faz o que o homem pede, atende os seus desejos, mas o cavaleiro enamorado estará para sempre a seu serviço” (COLASANTI, 2001, p. 11). Dessa forma, havia um mecanismo de exercício do poder feminino nessas relações, muito semelhante ao que se estabelecia entre suseranos e vassalos; na contracorrente do que muitos pensam sobre o amor cortês. “Os lais de Maria desenvolvem-se ao redor do conceito que constitui o cerne do amor cortês: o amor verdadeiro é fonte de todo o bem, ele purifica o homem e a mulher, e os obstáculos com que se deparam só fazem exaltar sua nobreza e seu valor” (COLASANTI, 2001, p. 11).

Como os poetas homens e mulheres da época, fala de pessoas bonitas e ricas, belas damas, nobres cavaleiros, maridos apaixonados e maridos algozes. Canta o amor, o querer das mulheres alinhavado com a busca masculina de vitória e conquista. Mas o amor nos lais de Maria de França não é o mesmo amor dos poemas trovadorescos. É um amor de contos de fadas. [...] Embora conte a realidade, o viver da época, os casamentos impostos às mulheres e os amantes que elas escolhiam, entremeia essa realidade com o fantástico, transferindo para o real o sentimento de que tudo é possível. [...] O que faz com que as narrativas de Maria possam ser consideradas contos de fadas [...] é a aparente gratuidade de certos elementos que surgem sem explicação e sem necessidade para a estrutura da história, mas que se revelam poderosos no estabelecimento de um diálogo com o inconsciente. (COLASANTI, 2001, p. 15-16)

Essa aproximação dos versos de amor cortês escritos por Maria de França e os contos de fada que conhecemos não é apenas apontada por Marina Colasanti. A escritora apropria-se de diversos elementos da cultura medieval e recria seus próprios contos de fada, em que o

universo mágico da fantasia funde-se, numa linguagem poética, com elementos da realidade que nos fazem refletir sobre o meio em que vivemos.

Temos ainda a referência a Freud como o responsável por abrir os caminhos de compreensão do erotismo ao unir as ciências biológicas à intuição dos grandes poetas. Através do mito de Eros e Psique, Freud demonstra o duplo aspecto de Eros: luz e sombra.

Cupido (Eros), deus do amor, era filho de Vênus, e seu companheiro constante. Armado com seu arco, desfechava as setas do desejo no coração dos deuses e dos homens. Havia, também, uma divindade chamada Antero, apresentada, às vezes, como o vingador do amor desdenhado e, outras vezes, como o símbolo do afeto recíproco. Contava-se a seu respeito, a seguinte lenda: Tendo Vênus queixado-se a Têmis de que seu filho Eros continuava sempre criança, foi-lhe explicado que isso se dava porque Cupido vivia solitário. Haveria de crescer, se tivesse um irmão. Antero nasceu pouco depois e, logo em seguida, Eros começou a crescer e a tornar-se robusto. (BULFINCH, 2006, p. 13-14)

No conto de Eros e Psique, o jovem cupido desobedece sua mãe Afrodite, que o havia mandado à terra para vingar-se de Psique, uma jovem mortal, cuja beleza lhe rendia adoração entre os mortais, o que desagradava a deusa. No entanto, Eros e Psique se apaixonam, provocando a ira divina.

A lenda de Cupido e Psique é, geralmente, considerada alegórica. Psique em grego significa tanto borboleta como alma. Não há alegoria mais notável e bela da imortalidade da alma como a borboleta, que, depois de estender as asas, do túmulo em que se achava, depois de uma vida mesquinha e rastejante como lagarta, flutua na brisa do dia e torna-se um dos mais belos e delicados aspectos da primavera. Psique é, portanto, a alma humana, purificada pelos sofrimentos e infortúnios, e preparada, assim, para gozar a pura e verdadeira felicidade. (BULFINCH, 2006, p. 109-110)

O estudo de Salma Silva (2003) revela as faces de Eros nos contos de fada de Marina Colasanti, mostrando como suas personagens femininas alcançam, através de Eros, a compreensão de si mesmas e do amor. A autora destaca que os contos de fada colasantianos desenvolvem uma prosa poética de alto teor simbólico e os analisa sob a perspectiva do imaginário, chegando à conclusão de as diversas faces do amor nos contos se revelam através do mito de Eros.

O amor mítico possui várias versões; em todas elas está presente a complicada relação que os seres humanos estabelecem com a divindade. A autora destaca a ambivalência e a onipotência como características fundamentais de Eros, cujo nascimento sempre representa a união de opostos: Afrodite e Ares, Pênia (Pobreza) e Poros (Recurso), assim como seu

parentesco com Tântatos, revelam a ambiguidade do deus, princípio de vida *versus* destino mortal que compõem uma tensão necessária à dialética da existência humana, de acordo com Freud em *Além do princípio do prazer*, de 1920. Na teoria freudiana, os instintos de vida correspondem às forças libidinais do ego (Narciso) e do objeto (Eros), a que chama de instinto sexual. Os instintos de morte, ao contrário, são forças internas que possuem um caráter conservador e retrógrado, que tende à repetição e procura o estado inerte do ser. Dessa forma, o ente vivo contém a morte dentro de si (Eros e Tântatos), a qual degenera aos poucos a substância viva, provocando sua destruição. “Em Marina Colasanti, Eros e Tântatos conjugam-se numa luta constante, ora vencendo um, ora outro – a vitória de um sobre o outro está sempre ligada à escolha da natureza do amor com que se vai amar: se egoísta ou compartilhado” (SILVA, 2003, p. 20).

O mito de Eros aparece atualizado sob dois aspectos distintos: o amor egoísta, que reporta ao amor fechado em si mesmo na figura de Narciso, e o amor compartilhado, que alude ao andrógino do mito platônico. Este último atinge sua totalidade e completa realização mediante comunhão de suas partes opostas, que, separadas num tempo primordial, conseguem se reunir através do encontro amoroso. As duas formas de Eros que atualizam o mito, transformando-o de acordo com os fatores histórico-sociais em que a narrativa se insere, surgem, na obra estudada através das imagens e dos símbolos que questionam as transformações por que passaram os papéis masculino e feminino e o seu desempenho atual na difícil arte de amar e conviver. Dessa forma, a autora não raro se utiliza da ironia e da subversão de temas para criticar padrões ultrapassados ao mesmo tempo que conscientiza a nova geração sobre as mudanças almejadas e ainda não consumadas nas relações entre os sexos. (SILVA, 2003, p. 25)

Angélica Soares (1999) aponta que uma das características da poesia das mulheres contemporâneas é a tensão entre a consciência literária do erotismo e a consciência erótica do literário. Analisando poemas de Gilka Machado, Olga Savary e Adélia Prado, a autora observa como a poesia erótica se instaura na autoria feminina como fonte de autoconhecimento, de conhecimento do outro e do mundo. Ou seja, erotismo e feminismo convergindo nos poemas e suas possibilidades interpretativas.

Esses envolvimento perscrutadores me permitiram reconhecer não só o alcance estético da temática erótica, mas também o sentido sócio-existencial da sua textualização que, muitas vezes, sinalizava para questões da condição da mulher em nosso contexto androcêntrico, o qual sempre desempenhou (como comprova hoje a documentação histórica de que dispomos) em suprimir a sua voz. Sobretudo percebi, na escrita do corpo processada pelas mulheres, a inscrição de uma identidade feminina plural, conscientemente

afastada da visão essencialista já cristalizada no mundo ocidental e da qual a própria mulher tem ainda dificuldade de livrar-se. (SOARES, 1999, p. 15)

O gênero conhecido como *literatura erótica*, por estar inserido numa tradição particularmente androcêntrica, foi e tem sido sempre culturalmente circunscrito à autoria masculina. Luciana Borges (2013) parte do princípio de que a percepção do erótico ou do pornográfico não se prende apenas a questões estéticas, mas também a questões políticas, as quais envolvem, de modo amplo, os complicadores relativos às investidas de gênero e aos modos como a sexualidade masculina e feminina são construídas e tratadas no pensamento e na nossa cultura ocidental (FONSECA, 2013, p. 15).

Ao analisar três narrativas eróticas de autoria feminina contemporâneas (Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young), Borges (2013) observa que há um deslocamento do feminino: da posição de objeto do desejo masculino para a posição de sujeito de seu próprio desejo e do desejo de outrem. A conclusão é de que a presença de expectativas de gênero não cessa de interferir no movimento criativo, provocando a desconstrução da forma canônica da espécie literária que se dedica a tematizar o campo da sexualidade, na forma do erotismo, da pornografia e/ou da obscenidade. Dessa forma, todas elas terminam por deslocar textos eróticos, obscenos e pornográficos da *zona de tolerância* socialmente instituída para essa categoria, provocando derivas e rasuras formais.

É fato verificado que atualmente já se pode afirmar que a crítica literária de orientação feminista e de estudos do gênero (*gender studies*) encontra-se consolidada de forma bastante significativa no campo literário brasileiro. Apesar desse avanço, os estudos sobre o erotismo, em que pese seu cruzamento com as questões do gênero e da condição feminina ou não, ainda necessitam de maior penetração no ambiente acadêmico, no sentido de constituir objeto de pesquisa e investigação científica. Isso pode ser entendido pelo fato de a chamada literatura erótica ou pornográfica ainda ocupar um lugar marginal e de sombra em dupla percepção: tanto em termos de valoração estética como capaz de pertença à Literatura, quanto em termos de escolha como objeto digno de análise pela crítica de orientação acadêmica. (FONSECA, 2013, p. 14)

Luciana Borges (2013) defende que as narrativas eróticas escritas por mulheres são transgressoras porque quebram o tabu do objeto a partir do momento em que abordam assunto interdito e considerado perigoso; porque fazem emergir uma circunstância diferenciada em relação ao conjunto da obra das autoras, todo ele dedicado anteriormente à escrita do que Hilda Hilst chamaria de “literatura séria”, fato que propicia outro olhar sobre a degradação estética que se crê presente no texto pornográfico e; porque transferem o lugar de fala do texto

erótico para o lugar da autoria feminina, fato que, conforme argumentamos, desconstrói a ideia de que as mulheres não estão autorizadas a falar sobre erotismo e pornografia.

Inscrita em uma tradição que tende a circunscrever o corpo feminino como objeto do desejo masculino, a literatura erótica, em suas inúmeras variações e graduações, constitui um terreno discursivo no qual o olhar feminino esteve frequentemente ausente. Portanto, pretendo analisar a dimensão que as questões de gênero (*gender*) adquirem a partir do momento em que as falas sobre sexualidade, erotismo e desejo movem-se para um *locus* inusitado e transgressor, instituído pela escritura de textos, que, ao se associarem à autoria feminina, deixam de ocupar o lugar para eles previsto. (BORGES, 2013, p. 28)

### 3.2 Erotismo e feminismo na literatura: dupla transgressão

Pensar sobre a relação entre as mulheres e a temática erótica nos traz diversas reflexões feministas, não só pela crítica que se faz necessária à apropriação comercial que o corpo da mulher sofre cotidianamente, como também pela subversão que o prazer feminino ainda representa. Tal ambiguidade é diariamente alimentada pelas práticas sociais machistas de nossa sociedade, reforçadas seja através da mídia, da religião, da publicidade, da educação familiar tradicional, etc.

Ao analisar os poemas eróticos de autoria feminina por uma perspectiva feminista pretendemos, portanto, defender uma dupla reivindicação: da autonomia do corpo feminino e da liberdade sexual para as mulheres. Acreditamos que os poemas de Marina Colasanti aqui estudados afinam-se apropriadamente com tal perspectiva, pois rompem com os padrões de representação do corpo feminino comumente presentes na publicidade e pelos meios de comunicação de massa (a “mulher objeto” ou “mulher adereço”), ao mesmo tempo em que reivindicam a livre manifestação do desejo feminino, ao contrário do que pregam os discursos falso-moralistas e religiosos de exaltação da mulher casta como “mulher de verdade” ou “mulher de valor”. Portanto, longe de endossarem o discurso moralizante sobre o sexo e as manifestações alienantes sobre a sexualidade feminina, tais poemas revelam um olhar afinado com os anseios feministas básicos sobre o direito ao próprio corpo.

Consoante, nosso objetivo é analisar alguns dos poemas da escritora Marina Colasanti, presentes em seus livros *Rota de colisão* (1993); *Gargantas abertas* (1998); *Fino sangue* (2005) e *Passageira em trânsito* (2009), que tratem da temática erótica e/ou que tragam

representações do corpo feminino, de modo a analisar, sob uma perspectiva declaradamente feminista e sob a égide dos estudos de gênero, como a poesia erótica de autoria feminina consegue romper literariamente com as imposições feitas ao corpo feminino e às barreiras presentes nas manifestações sobre a sua sexualidade.

Frisamos que tal temática em si não traz nada de novo, textos literários que trazem representações artísticas do corpo feminino são extremamente recorrentes, porém, quando temos tais manifestações artísticas unidas à questão da autoria feminina elas ganham uma nova dimensão, merecendo serem lidas a partir de um outro lugar. Um homem que escreve sobre sexo é um homem que escreve sobre sexo. Uma mulher que escreve sobre sexo é tida como obscena, pornográfica, vadia. Tal constatação não pode passar despercebida, pois traz significados sobre a forma como nossa sociedade compreende a relação entre mulheres e erotismo.

Michelle Perrot (2003) discute como o silenciamento do corpo da mulher é um dos maiores pesos sobre a sua voz na história, primeiramente porque ele é imediatamente associado à função da reprodução e o pudor que o encobre é considerado uma marca da própria "feminilidade". Nota-se que sua representação é recorrente, porém o corpo feminino exposto continua silencioso, “objeto do olhar e do desejo, fala-se dele. Mas ele se cala” (PERROT, 2003, p. 13). Sobre essa ambiguidade, a autora observa a presença de um corpo privado que deve permanecer oculto e de um corpo público que é exibido, apropriado e carregado de significação. Citando Pitágoras, para quem “uma mulher em público sempre está deslocada” (*apud* PERROT, 2003, p. 14), ela observa como a moda e a obrigação da beleza a permanecem da função de cabide, prêmio que glorifica a virilidade do homem, e vai buscar exemplos na história cultural de elementos que comprovem tal aspecto; como é o caso do pudor sobre determinadas partes do corpo – pernas, tornozelo, cintura – cada uma objeto de censura que traduzem obsessões eróticas de uma época; ou ainda o caso da publicidade, que sempre atrelou a imagem da mulher à do produto, tornando o corpo feminino o seu principal suporte.

Contrário a esse uso apelativo do corpo público e objetificado está a tentativa de silenciamento dos corpos singulares, amenizando as suas particularidades até se alcançar um modelo impessoal. A sociedade impõe às mulheres que sejam discretas, “a mulher decente não deve erguer a voz. O riso lhe é proibido. Ela se limitará a esboçar um sorriso” (PERROT, 2003, p. 15). Já as lágrimas, demonstração de sentimento e dor, lhe são permitidas e em algumas situações exigidas. Há também o silêncio sobre as etapas de transformação do corpo feminino, que fazem com que, por exemplo, a experiência da primeira menstruação seja



marcada pelo medo e vergonha, Perrot (2003, p. 16) chama atenção para a “assimetria entre a glória do esperma viril e a mancha do sangue feminino”. No outro extremo do ciclo, a menopausa ocorre numa semi-clandestinidade em sociedades patriarcais, já que quando a mulher perde a função reprodutora essa fica privada, aos olhos públicos, também da sedução, perdendo o *status* de mulher e tornando-se algo indefinível atrelado aos adjetivos velha/assexuada/desnecessária.

A vida sexual feminina, cuidadosamente diferenciada da procriação, também permanece oculta. O prazer feminino é negado, até mesmo reprovado: coisa de prostitutas. A noite de núpcias é a tomada de posse da esposa pelo marido [...] Daí o fato de tantas noites de núpcias se assemelharem a estupros. [...] Daí também o fato de essa sexualidade coagida ser um ‘dever’ (o famoso ‘dever conjugal’) ao qual algumas procuram se subtrair por meio de uma centena de artifícios [...]. Fala-se em ‘frigidez’ feminina como se fosse um fato da natureza, e não resultado de práticas sociais. (PERROT, 2003, p. 16-17)

Há também o silêncio que incide sobre as práticas contraceptivas. A angústia de uma gravidez indesejada recai sobre a mulher, que, geralmente sozinha, recorre ao aborto ou infanticídio, já que noutras práticas permanece dependente do homem. A origem das legislações anti-aborto não dialoga com o interesse feminino, já que, mesmo quando sua prática aumentava, havia uma defesa por partos e crianças reforçada pelas mortes na primeira guerra mundial. “Cai, então, um pesado silêncio sobre o corpo da mulher [...] justamente no momento em que triunfa o conceito de casal fundado no casamento por amor e no desejo sexual” (PERROT, 2003, p. 18). Observa-se, assim, uma tendência histórica a apartar as necessidades desse grupo composto por mulheres do que a sociedade defende para tal parcela da população sem sequer dar-lhe ouvidos.

Outra forma de silêncio, o que pesa sobre as violências de que as mulheres são alvo, apoia-se no direito privado, nos segredos de família e no pátrio poder – abuso sexual, incesto, violência doméstica.

Consequentemente, apresentar queixa é muito dissuasivo, mesmo porque pressupõe revelar o que há de mais secreto nas mulheres, sua intimidade sexual. Por isso elas se calam. Já não se atrevem a denunciar nem mesmo quando são espancadas. O marido tem o direito de corrigir os filhos e a esposa. (PERROT, 2003, p. 19)

A última zona de silêncio destacada por Perrot (2003) são as enfermidades das mulheres, sendo a mulher encarada como “eterna doente”. Nervosas, histéricas, loucas,

depressivas, anoréxicas. A psicanálise, embora muito criticada pela sua concepção de feminino, pelo menos seguiu os primeiros “pais” dessa área do conhecimento, foi de grande importância para dissipar o silêncio sobre a sexualidade das mulheres. “Trata-se de um silêncio de longa duração, inscrito na construção do pensamento simbólico da diferença entre os sexos, mas reforçado ao longo do tempo pelo discurso médico ou político” (PERROT, 2003, p. 20), assim como nas representações do corpo feminino da filosofia grega e do discurso religioso. “Assim se opera uma construção sociocultural da feminilidade, que Simone de Beauvoir analisou (*O segundo sexo*, 1949), feita de contenção, descrição, doçura, passividade submissão (sempre dizer sim, jamais não), pudor, silêncio. Eis as virtudes cardeais da mulher” (PERROT, 2003, p. 21).

Daí a necessidade de as mulheres se apropriarem delas, de lutarem pelo conhecimento e pela *autonomia de seu corpo*, grande bandeira do feminismo contemporâneo. Pela primeira vez, o corpo foi o centro das lutas públicas das mulheres. “Nosso corpo, nós mesmas”: direitos do corpo, conhecimento do corpo, livre disposição do corpo na procriação e na relação amorosa. O silêncio vencido. Uma forma de revolução em suma. Em muitos aspectos: nós vivemos uma revolução” (PERROT, 2003, p. 26). Não é a toa que um dos lemas do feminismo contemporâneo seja: comece uma revolução, ame o seu corpo.

A história do feminismo<sup>58</sup> como movimento social organizado inclui uma série de narrativas que convergem no sentido de ampliar as discussões e direitos reivindicados pelas mulheres na sociedade patriarcal. Para Nancy Fraser (2007) a história da segunda onda do feminismo se divide em três fases<sup>59</sup>. A terceira fase seria o que a autora chama de *feminismo transnacional*, que surge no mundo pós 11 de setembro, quando o território norte-americano deixa de ser o eixo principal de irradiação de tais manifestações, que, impulsionadas também pela globalização, passam a se originar em espaços transnacionais. Segundo a autora, “o feminismo falhou ao tentar alcançar estratos das mulheres trabalhadoras e de classe baixa, atraídas na última década para a cristandade evangélica” (FRASER, 2007, p. 301). Tal

---

<sup>58</sup> A história oficial do feminismo traduz-se num progresso, a partir de um movimento de caráter exclusivista, dominado por mulheres brancas heterossexuais de classe média, para um movimento maior e mais inclusivo, integrando na pauta as questões das mulheres lésbicas, negras, pobres, trabalhadoras (FRASER, 2007). Um momento emblemático dessa trajetória é o que a crítica chama de segunda onda do movimento feminista, justamente quando tal discurso passa a gozar de um caráter mais teórico e acadêmico, em virtude do advento do conceito de gênero, ao passo em que as feministas se viam cada vez mais separadas do campo político.

<sup>59</sup> Na primeira, durante o período do pós-guerra até meados dos anos 60, o feminismo estava imbricado na que se convencionou chamar de novos movimentos sociais, relacionado à Nova esquerda, sua atuação, portanto, se dava principalmente na arena das manifestações de rua, no intuito de questionar a distribuição entre as classes e inserir aí a questão do gênero. Na segunda fase surgem as políticas de identidade e o movimento perde um pouco de sua anterior atuação (a busca por igualdade) para se focar na questão da valorização das diferenças, ou seja, as questões culturais tomam a dianteira e torna-se o discurso mais acadêmico, distante das lutas que se travavam com a ascensão da política neoliberal (nesse sentido, a autora tece a sua crítica a tal guinada apolítica).

momento, por ser ainda recente, demanda das ativistas a necessidade de reinventar o feminismo nesse novo contexto.

São, portanto, diferentes pautas que estão sendo postas à mesa. Dentre elas, a questão do corpo sempre foi central, seja nas reivindicações pela legalização do aborto nos países influenciados pela moral cristã em que ainda é uma prática clandestina, seja nas políticas de combate à violência doméstica, ou nas reivindicações, muito presentes em movimentos como a Marcha das Vadias, por exemplo, em que se problematiza a cultura do estupro e a autonomia da mulher sobre o próprio corpo. Com isso, queremos demonstrar que o discurso sobre o erotismo presente na poesia de autora feminina cumpre também um papel político na pauta feminista.

Durante séculos, esse corpo foi tema de discursos masculinos, objeto dos mais variados saberes, lugar de uma fala abundante, relegando a voz feminina ao silêncio. Hoje, as mulheres apropriaram-se dele, lutando pelo conhecimento e pela autonomia de seu corpo, grande bandeira do feminismo contemporâneo. (XAVIER, 2008, p. 22)

O corpo é um agente da cultura. A forma com que nos cuidamos, vestimos e alimentamos funcionam como poderosas formas simbólicas em que uma cultura se inscreve e se reforça através da linguagem corporal (BORDO, 1997). O corpo, portanto, é também lugar de controle social. “Nossos corpos são treinados, moldados e marcados pelo cunho das formas históricas predominantes de individualidade, desejo, masculinidade e feminidade” (BORDO, 1997, p. 20). As mulheres, particularmente, gastam muito tempo com o tratamento e a disciplina de seus corpos, como facilmente podemos constatar no nosso convívio e experiência. As mulheres aprendem desde meninas a controlar a sua aparência e a submeterem-se ao que é apresentado na sua cultura como sendo o ideal de feminilidade.

Através da busca de um ideal de feminidade evanescente, homogeneizante, sempre em mutação — uma busca sem fim e sem descanso, que exige das mulheres que sigam constantemente mudanças insignificantes e muitas vezes extravagantes da moda — os corpos femininos tornam-se o que Foucault chama de “corpos dóceis”: aqueles cujas forças e energias estão habituadas ao controle externo, à sujeição, à transformação e ao “aperfeiçoamento”. Por meio de disciplinas rigorosas e reguladoras sobre a dieta, a maquiagem, e o vestuário — princípios organizadores centrais do tempo e do espaço nos dias de muitas mulheres — somos convertidas em pessoas menos orientadas para o social e mais centradas na automodificação. Induzidas por essas disciplinas, continuamos a memorizar em nossos corpos o sentimento e a convicção de carência e insuficiência, a achar que nunca somos suficientemente boas. Nos casos extremos, as práticas da feminidade podem

nos levar à absoluta desmoralização, à debilitação e à morte. (BORDO, 1997, p. 20)

Susan Bordo, portanto, defende que o disciplinamento e a normatização do corpo feminino historicamente funcionam como uma estratégia durável e flexível de controle social. Por isso a necessidade de um discurso político eficaz sobre o corpo feminino, que retome o discurso feminista dos anos 1960/1970 sobre o corpo. Tal discurso encontra ressonância na obra das escritoras que lidam com seu próprio poder e eficácia erótica, numa tentativa de reimaginar sua própria sexualidade (O'NEILL, 1997).

Nesse sentido, é relevante observarmos como o discurso médico higienista cumpriu um papel importante na repressão à sexualidade e aos prazeres ao longo dos tempos. “O cientificismo imperante nesse período permitiu aos médicos expandir o controle sobre a vida de homens e mulheres, normatizando os corpos e os procedimentos, disciplinando a sociedade, ordenando a sexualidade e os prazeres” (MATOS, 2003, p. 109). E à mulher, como mãe, recaiu a maior responsabilidade e disciplinamento.

Caberia à mulher o cuidado com a saúde e o bem-estar da família, de modo que se ampliaram suas responsabilidades como dona de casa no controle dos mandamentos da higiene doméstica e em relação à infância. A educação feminina tornava-se ponto-chave para a medicina, pois através dela pretendia-se o aperfeiçoamento físico e moral da mulher, da mãe e das futuras gerações do país. A “nova mulher”, submetida à tutela médica, além de constituir um agente familiar da higiene social, tornava-se o baluarte da moral da sociedade. (MATOS, 2003, p. 110)

Dessa forma, as restrições impostas quanto ao pleno e livre desempenho de sua sexualidade foram mais acentuadas em relação à mulher, vista como um ser passivo em relação à vivência erótica e sexual masculina. A sexualidade feminina foi condicionada ao instinto materno, que corresponderia ao instinto sexual no homem. A virgindade torna-se elemento identificador da pureza de sangue, perpetuação do nome e da propriedade familiar, garantia da saúde da prole e distância dos perigos das doenças venéreas (MATOS, 2003). “Surgem mais duas representações estereotipadas da natureza da mulher: a passiva e sexualmente inocente e a mulher perigosa sexualmente, identificada com a prostituta” (MATOS, 2003, p. 117). Tal dualidade estereotipada, como sabemos, permanece no imaginário machista de nossa sociedade atual, que comumente distingue as mulheres entre aquelas castas e aptas para o casamento e as mulheres experientes, vividas, a quem só se destinam as aventuras sexuais descompromissadas. As primeiras seriam o exemplo da

“mulher de valor”, e as segundas, por sua prática sexual ativa fora do matrimônio, são tidas como vadias, mulheres de “segunda categoria” e portadoras de menos direitos.

Condenava-se a prática demasiado frequente de relações sexuais, cujos “excessos” poderiam levar a, além de malefícios morais, uma fragilidade do organismo feminino e colocar em perigo as futuras gerações. Coibia-se também o sexo após os cinquenta anos para os homens e depois da menopausa para as mulheres, sob o preceito de que a vida sexual deveria cessar com o fim da capacidade reprodutiva. (MATOS, 2003, p. 118)

Ou seja, atrelou-se, sob os ditames da moral cristã e com a legitimação da medicina, a prática sexual com a questão reprodutiva. Além disso, assumia-se que o homem era o indivíduo por natureza forte, agressivo e inteligente, capaz de impor o desenvolvimento da civilização urbana, enquanto a mulher possuía natureza passiva e fecunda, e por isso deveria perpetuar a civilização através da maternidade. Ao destacar as potências masculinas em relação às femininas, o discurso médico também foi responsável por legitimar o domínio do homem sobre a mulher em nossa sociedade (MATOS, 2003).

Para iniciarmos a análise cumpre fazermos inicialmente a distinção entre o que é considerado erótico e o que é considerado pornográfico pela crítica. Faremos tal diferenciação de acordo com O’Neill (1997), que trata de tais questões na pintura, já que admitimos que tais observações podem muito bem serem também aplicadas à literatura.

Na tradição política liberal, o erotismo geralmente é considerado como uma forma mais branda de pornografia: o conteúdo é mais sugestivo do que explícito e a intenção é produzir algum grau de interesse sexual no espectador em vez de intensa excitação sexual. [...] Usarei o termo ‘pornografia’ para me referir a representações sexualmente explícitas que têm a excitação como finalidade. [...] O erótico é o que “expressa” excitação sexual e desejo em vez de provocá-los. É o que sugere, coloca-me em contato com sua possibilidade, tornando-me consciente de mim mesma como ser físico e sexual. O erótico me faz lembrar, de alguma forma, minha própria sensualidade e capacidade para o prazer sexual. O erótico pode causar excitação sexual, mas se isso acontece, é um efeito ulterior e não essencial. (O’NEILL, 1997, p. 80-81)

Tais diferenciações, como podemos ver, envolvem julgamentos de valor e moral, e tem por finalidade nos auxiliar a compreendermos melhor o objeto da análise e o papel que o erótico cumpre na literatura de autoria feminina e na política sexual feminista.

Finalmente, podemos começar a ver como o erótico pode ser usado também na luta pessoal como política. Uma inabilidade de expressar facilmente vários aspectos de nossa sexualidade, através das palavras e imagens correntes, ilustra as possibilidades epistemológicas do erótico. Ele pode insinuar as lacunas e os vazios, os silêncios dentro de nossos discursos sexuais. (O'NEILL, 1997, p. 81)

É por romper com os interditos sobre a sexualidade feminina, usualmente taxadas como assexuadas, que o erótico de autoria feminina cumpre sua função política. Além disso, ao inverter o papel da mulher na literatura erótica, comumente a posição passiva de ser contemplada, reivindica também o direito a se expressar sobre o sexo e a sua liberdade como agente sexual ativo.

Uma categoria importante da arte clássica pornográfica e erótica no Ocidente, talvez a principal, é o nu feminino. Tem sido objeto do olhar fascinado do artista masculino, o resultado passivo de seu intelecto e de sua libido ativos e criação de sua subjetividade. Dadas as convenções da pintura clássica, o nu feminino, na maioria dos casos, é reduzido a um “objeto sexual”. (O'NEILL, 1997, p. 83)

O nu feminino sob a ótica da autoria feminina é capaz de converter a posição tradicional de objeto para sujeito sexual. Tal conversão é importante se pensarmos que as representações do nu feminino nas artes são bastante recorrentes, mas na maioria dos casos referem-se a corpos femininos representados sob o olhar do artista masculino, e, portanto, não expressam a perspectiva feminina sobre seus próprios corpos e desejos sexuais. A poesia erótica de autoria feminina, nesse sentido, cumpre mais uma vez seu papel de dar voz aos desejos femininos sufocados pela tradição patriarcal.

Além do problema de serem as mulheres representadas como sexualmente passivas em relação ao expectador, as figurações do nu feminino refletiram tradicionalmente a suposição subjacente no pensamento ocidental de uma distinção natureza/cultura. A mulher tem sido associada com a natureza – aquela que deve ser subjugada, dominada, lavrada ou fertilizada por meio do poder físico, da tecnologia ou da potência sexual masculinos. (O'NEILL, 1997, p. 88)

O'Neill (1997) destaca em relação à pintura erótica feita por mulheres que representam mulheres sexualmente ativas que estas inovam porque “[...] são auto-retratos e [...] representam a mulher como sexual e politicamente impressionante. Ao designar a artista/agente, esses nus femininos, ativos em sua representação, são eroticamente vigorosos” (O'NEILL, 1997, p. 88-89). Ou seja, são capazes de despertar a consciência da expectadora

da sua própria sexualidade e de “questionar as distinções conceituais e subjacentes à classificação de símbolos sexuais nas artes clássica e moderna. Essas distinções incluem as polarizações binárias mente/corpo, cultura/natureza, ativo/passivo, razão/emoção, entre outras” (O’NEILL, 1997, p. 91), comumente utilizadas para se designar as mulheres de forma hierarquicamente inferior aos homens.

Para uma mulher, (re)descobrir-se poderia, então, significar a possibilidade de não sacrificar nenhum dos seus prazeres por um outro, de não se identificar com nenhum deles em particular, de nunca ser apenas uma. Uma espécie de universo em expansão, ao qual não se poderia fixar limites e que, não obstante, não seria incoerente. (Irigaray, 1985, *apud* O’NEILL, 1997, p. 97)

Luciana Borges (2010), ao retomar a história da literatura erótica, vê como a participação ativa das mulheres escritoras, embora sempre transgressora, não é uma novidade. A poetisa da antiguidade grega, Safo, inaugura a lírica erótica entre as mulheres. Nascida no século VII a. C. na ilha de Lesbos – de onde se origina o termo lésbica – Safo funda uma escola para moças em que a literatura e o amor entre mulheres eram vivenciados entre mestre e discípulas. Sua poesia, embora considerada na época como das mais sublimes, foi censurada na Idade Média pelo alto caráter erótico, restando poucos registros biográficos e literários. “A lírica safiana, mais do que as manifestações dos amores da poetisa pelas suas pupilas, é um indicativo de um mundo em que às mulheres era permitido expressar-se fazendo uso da linguagem para compor seu mundo, inclusive erótico” (BORGES, 2010, p. 1).

A existência da lírica erótico-amorosa de Safo é uma prova da naturalidade com que o assunto pode ser trabalhado por mulheres dadas às condições de liberdade criativa. Por isso, a autora defende que seja garantida às mulheres a possibilidade de se manifestar através de sua voz própria sobre o sexo e escrever sobre a forma como vivenciam a sexualidade, de maneira distinta da masculina, já que como demonstrou Foucault (1999) a sexualidade é culturalmente construída.

A moral cristã e as relações burguesas que se estabelecem pelo casamento tradicional afetam a forma como a sociedade lida com o sexo. Não há como negar ainda hoje o peso da repressão na educação sexual (ou falta dela) que principalmente as meninas recebem. Isso altera o quadro da manifestação da literatura erótica e afasta as mulheres do âmbito de produção e consumo dessa literatura durante muito tempo. No entanto, dado as circunstâncias culturais em modificação, esse quadro muda. Angélica Soares (2000) observa como desde a década de 1980 aumenta o número de escritoras que trazem o erotismo como temática de seus

escritos. A professora avalia que, não por acaso, a questão da sexualidade vem sendo uma pauta na luta pela emancipação feminina desde a década anterior.

O grande investimento poético no erotismo pelas mulheres parece-me ter muito a ver com esse momento de intenso trabalho de conscientização da necessidade de ruptura dos paradigmas repressores. Ao radicalizar os modos libertários de vivenciar o desejo, o poema acena com uma via de construção identitária e de redimensionamento das relações entre homem e mulher. (SOARES, 2000, p. 119)

Ao analisar poemas de diferentes autoras sobre o tema, Soares (2000) observa que há uma recorrente interação entre as representações do corpo e da natureza, e, portanto, utiliza-se da ecosofia guattariana para proceder ao que chama de leitura ecológica do desejo<sup>60</sup>. Isso se torna mais claro quando a autora procede à análise dos poemas de Myriam Fraga e Olga Savary, nós iremos apresentar essa íntima relação através de um poema muito significativo de Colasanti. No poema a seguir, a liberdade alcançada pelo pleno gozo de seus direitos sexuais é vista também como uma forma de autoconhecimento e libertação (“Tudo me adentra e lambe / com água / tudo me acaricia / tudo me expande”), alcançados através da realização amorosa.

### **Essa amplidão**

Abertas pernas neste fim de tarde  
 Não é apenas teu corpo que me invade  
 Deitado sobre o meu.  
 Essa amplidão lá fora entre montanhas  
 O ouro dos ipês, as quaresmeiras,  
 O chamar-se dos cães, os  
 Sons distantes  
 Tudo me adentra e lambe  
 Como água  
 Tudo me acaricia  
 Tudo me expande.

(Marina Colasanti. *Passageira em trânsito*, 2009)

O conhecimento feminino que advém da natureza e relaciona-se com o corpo é uma manifestação da experiência mística. A experiência sexual descrita no poema funciona como faísca para o desenrolar de uma experiência de sublimação. Há um paralelismo entre a penetração do órgão sexual masculino no ato sexual com a invasão de uma “amplidão” da

---

<sup>60</sup> O equilíbrio global só será alcançado através do inter-relacionamento das três ecologias (do meio ambiente, do social e da subjetividade).



natureza a invadir a voz lírica que enuncia, ou seja, a experiência sexual desencadeia uma expansão do universo do ser, um maior auto-conhecimento e prazer. O teor erótico não se expressa apenas através da descrição da penetração, mas também no emprego de verbos como *lamber* e *acariciar*, que denotam o prazer obtido com essa experiência íntima. Temos o contato com a natureza, representado pelas montanhas, ipês, quaresmeiras e cães, a relacionar-se intimamente com a natureza humana, representada pelo impulso sexual, de tal modo que não é apenas o corpo do amado a preencher a voz poética, mas a própria amplidão da vida lá fora que lhe complementa. Além disso, o próprio desembaraço com que a autora aborda o ato sexual (“Abertas pernas neste fim de tarde / Não é apenas teu corpo que me invade / deitado sobre o meu.”) rompe com o lugar comum da poesia lírica tradicional e representa um avanço para a liberdade sexual das mulheres e o seu direito de expressar livremente a sua sexualidade.

Outro aspecto destacado por Soares (2000) é o fato de a autoria feminina realizar uma inversão nos papéis representados na poesia erótica tradicional. Ao remeter a relações heterossexuais, a voz feminina dos poemas dirige-se ao amado do sexo masculino, criando assim novas representações do corpo masculino como objeto de desejo.

Mudando a perspectiva vigente ditada pelo modelo masculino dominante, a fala feminina marca uma de suas diferenças na apresentação do homem como objeto de desejo, ressaltando-lhe a beleza, que é intensificada pela participação ativa da mulher no ato amoroso. A atuação transformadora da mulher é indício, no poema, de outro modo de rompimento da tradição opressiva. (SOARES, 2000, p. 122-123)

Também encontramos essa inversão em poemas da autora por nós estudada. No poema em destaque abaixo, atentamos não só para a representação do voyeurismo sobre o nu masculino, mas também para a questão da idade do homem mencionada, representa, portanto, uma dupla transgressão.

### **De língua macia**

Meu homem está nu  
Lendo na cama.  
Sessenta anos  
E seis  
Tem esse homem.  
E no entanto  
É cariátide sentada  
Que o tempo aflora  
Como aflora a pedra

E que  
 No meu olhar  
 Lhe lambe  
 A pele.

(Marina Colasanti. *Passageira em trânsito*, 2009)

Prova de que a poetisa desafia essas representações usuais é o emprego do termo *cariátide* para se referir ao seu homem. O termo refere-se às figuras femininas esculpidas em pedra que servem como suporte na arquitetura clássica, funcionando como uma coluna ou um pilar de sustentação. Metaforizar a imagem do homem nu sobre a cama sustentando um livro com a das cariátides gregas que sustentam os templos revela uma subversão proposital das imagens poéticas. Além disso, observamos o emprego do verbo *afloorar*, que remete ao processo de revelar aproximando-se do desabrochar das flores, mais uma imagem recorrente ao se tratar das mulheres na literatura. Por fim, o gesto erótico do lambe a pele, insinuado pelo olhar da mulher na posição de voyeur.

Luciana Borges (2013) constata a partir de narrativas eróticas de autoria feminina que a expressão sobre o prazer sexual funciona como um mecanismo de autoafirmação identitária para a mulher; e a reflexão de Angélica Soares (1999) é no sentido de mostrar como a voz feminina na poesia erótica é capaz de promover uma liberação no caminho da emancipação feminina. Frise-se que a literatura erótica, apesar de sempre polêmica, só é realmente transgressora se for capaz de provocar as normas de gênero preestabelecidas.

A escritora Marina Colasanti, ao enunciar de maneira resoluta e desembaraçada sobre a temática do erotismo em alguns poemas de *Rota de colisão* (1993) [...], não só assevera seu direito de enunciação como também elege como mote literário um tema tabu por muito tempo interdito às mulheres. (SILVA, 2008, p. 160)

De acordo com Silvana Carrijo Silva (2008), há dois pesados interditos que recaem sobre a mulher e que ainda resultam num terceiro: o interdito à palavra, o interdito ao exercício pleno de sua sexualidade e o interdito à enunciação sobre a sexualidade. Tal silenciar envolve tanto questões relativas ao ato erótico propriamente dito, quanto às que dizem respeito às representações do corpo feminino e do corpo masculino (SILVA, 2008). Mas a própria autora afirma que “a uma interdição prossegue uma transgressão” (SILVA, 2008, p. 160). Assim, concordamos que os poemas de Colasanti aqui apresentados realizam essa tripla transgressão: do silêncio, da sexualidade e da enunciação erótica.

## CAPÍTULO 4

### “CORPO ADENTRO”: A LÍRICA ERÓTICO-AMOROSA COLASANTIANA

#### 4.1 “Vem, amado”: “Entre um jogo e outro” da interlocução erótica

No presente capítulo tratamos da lírica erótico-amorosa colasantiana. O corpo aqui se faz novamente presente em todos os poemas, no entanto, ele agora aparece sempre erotizado, e por esse motivo os separamos do capítulo anterior. A presença de eros na poética de Colasanti dialoga com a tradição da poesia erótica, no entanto, rompe com o lugar comum que nega voz às mulheres para enunciarem sobre sua sexualidade. O capítulo está subdividido em dois tópicos que diferem na maneira como o erotismo se apresenta. Neste primeiro tópico temos o que chamamos de lírica erótico-amorosa. São poemas eróticos que aproximam sexo e amor, isso é revelado, por exemplo, na interlocução afetiva entre a voz lírica feminina e o parceiro sexual, que também se apresenta como companheiro de vida. É um aspecto interessante pois dentro da lírica colasantiana não encontramos o que poderíamos chamar de poemas amorosos, numa perspectiva romântica ou de amor cortês. A temática amorosa surge sempre relacionada com a temática erótica, revelando alto grau de intimidade entre os parceiros.

Em vários dos poemas colasantianos sobre sexo há a presença de um interlocutor, o homem amado com quem a voz lírica feminina dialoga sobre o sexo. Está enquadrado, portanto, no que Chacham & Maia (2004) apontam como a norma cultural de que o sexo tem que ocorrer em condições bem determinadas para merecer o título de “normal” e “reflete o quanto as relações sexuais legítimas estão atravessadas pelo mito do amor romântico e pelo valor da reprodução na relação sexual, se não mais como finalidade principal, pelo menos como potencialidade” (CHACHAM & MAIA, 2004, p. 79).

Se por um lado identificamos uma relação heterossexual monogâmica<sup>61</sup>, percebemos também a transgressão em falar sobre sexo com o parceiro. Os casais não costumam conversar sobre sua vida sexual, o que costuma gerar desinteresse e frustração (como vimos no poema “Sexta-feira à noite”), e notadamente às mulheres, principalmente as mais velhas, sofrem grande tabu para falar sobre sua sexualidade. O que percebemos no poema a seguir é

---

<sup>61</sup> É recorrente o emprego de pronomes possessivos em expressões como “meu amado”, “meu homem”, “meu amor”, como veremos adiante.

que a voz lírica feminina que enuncia sobre o sexo, tem conhecimento sobre seu corpo, sobre o corpo do parceiro, sobre sexo e o que dá prazer. Percebemos que esse diálogo é fundamental para uma vida sexual saudável e prazerosa para ambos.

No poema “Entre um jogo e outro” a voz lírica é marcadamente a de uma mulher. Isso pode ser verificado através do emprego do adjetivo “quieta”, no feminino (segundo verso da segunda estrofe). Trata-se, portanto, de uma relação íntima heterossexual, na qual a mulher se dirige ao homem amado. É interessante observarmos como, nesse poema, a questão erótica aparece diluída em meio a outros prazeres do cotidiano do casal, que revelam um alto grau de intimidade e cumplicidade dos amantes.

### **Entre um jogo e outro**

Ter você nu na cama  
que deleite.  
E como a gente brinca  
e rola e ri  
para depois sentar  
nos lençóis decompostos  
o corpo ainda suado  
e continuando sempre  
o mesmo jogo  
falar a sério  
de literatura.

Te beijo no cangote  
e quieta penso:  
um outro amante assim  
Senhor  
que trabalho terias  
pra me arrumar  
se me tomasse este.

(COLASANTI, 1993, p. 32)

Gostaríamos de destacar, primeiramente, as marcas gramaticais referentes à segunda pessoa do singular do poema: “Ter *você* nu na cama” e “*Te* beijo no cangote”. As formas pronominais revelam a existência da interlocução entre os amantes, a voz lírica se dirige diretamente ao seu amado e com grande desembaraço reflete sobre os prazeres de sua relação. “O silêncio é anulado pela necessidade de verbalizar sobre o amor compartilhado” (SILVA, 2008, p. 161). Nessa intimidade, a gramática perde a importância, submetendo-se ao relaxamento gozoso.

O primeiro deleite ressaltado é o prazer de contemplar o corpo nu do amado na cama (“Ter você nu na cama / que deleite”). A imagem provocada, portanto, rompe com as

representações eróticas tradicionais do corpo nu feminino sobre a cama, aqui é o nu masculino que causa deleite à voz lírica.

A seguir, são ressaltados aspectos lúdicos da relação amorosa e carnal: “E como a gente brinca / e rola e ri”; e logo as supostas brincadeiras assumem um aspecto mais erotizado: “para depois sentar / nos lençóis decompostos / o corpo ainda suado”. Tanto a imagem dos lençóis decompostos como a dos corpos ainda suados remetem à relação sexual recém concluída, quando os amantes sentam-se sobre a cama, e assim, a suposta brincadeira de rolar e rir, na verdade, revela-se ser o próprio ato sexual, impregnado de leveza e satisfação dos amantes que, cúmplices, se satisfazem em ato lúdico e erótico.

O tom de alegria provocado pelo prazer sexual demonstrado nesses primeiros versos, só é rompido a partir do momento em que um novo jogo dos amantes é revelado: “o mesmo jogo / falar a sério/ de literatura”. Os jogos apontados pelo título seriam, portanto, o sexo e a literatura, ambos a proporcionar prazer e catarse aos amantes. O próprio título paraleliza as figuras do erotismo e da literatura, como observa Silvana Silva (2008).

Outro fator interessante a ser observado é a atribuição lúdica e artística ao exercício da sexualidade, equiparado ao da literatura. Depois de brincar, rolar e rir, apostando no aspecto lúdico do jogo amoroso, os amantes encetam outro jogo também lúdico, o de falar de literatura, ainda que de maneira séria, seriedade esta amenizada pelo contexto: corpos suados em lençóis decompostos (SILVA, 2008, p. 166).

Na estrofe seguinte, o contato físico de um beijo no cangote, dado pela mulher no homem, leva a voz lírica a refletir, dirigindo-se ao Senhor: “um outro amante assim / Senhor / que trabalho terias / pra me arrumar / se me tomasses este”. A invocação da figura divina na sequência da descrição do ato sexual faz com que a questão erótica não fique inferior à questão religiosa, de fato, não há qualquer constrangimento ao mesclar tais aspectos, vistos com muita naturalidade, livres dos pudores impostos pela velha moral. Além disso, “ao considerar que Deus teria trabalho para arrumar outro tão competente amante, o eu-lírico parte do pressuposto de que Deus não se escandaliza com o prazer advindo do encontro sexual entre os humanos” (SILVA, 2008, p. 165). Ao contrário, esse eu lírico praticamente agradece a Deus o fato de ter lhe presenteado com tão perfeito amante<sup>62</sup>. E o amante é dela, que agradece por tê-lo todo assim a seu dispor.

---

<sup>62</sup> Sobre esse aspecto religioso e de agradecimento trataremos mais adiante com o poema “Fartura”.

A relação sexual que Marina Colasanti apresenta em seus poemas, portanto, representa a legitimidade de que “as pessoas cujo comportamento as situa no nível mais alto dessa hierarquia são recompensadas com o reconhecimento de sua saúde mental, respeitabilidade, legalidade, mobilidade física e social, apoio institucional e benefícios materiais” (CHACHAM & MAIA, 2004, p. 79)<sup>63</sup>, enquanto “o sexo apenas pelo prazer, a “promiscuidade” sexual, a prostituição e a homossexualidade são objeto de estigma e repressão na cultura brasileira pelo menos desde a metade do século XIX, formalizados pela religião como pecado e pela medicina como doença” (CHACHAM & MAIA, 2004, p. 79).

O cotidiano do casal de amantes é revelado através da importância que a cama (símbolo e até mesmo sinônimo de sexo) recebe, aparecendo em diversos poemas.

### **Sobre a cama**

*Disjecta membra* diz  
O meu amado  
Batendo com a palma no lençol  
E rimos amplos os dois  
Como crianças  
E tudo é pena ao ar  
E amor ao vento  
Desmembrados os membros  
Sobre a cama  
Aberto o corpo ao tempo  
De brincar.

(COLASANTI, 2005, p. 122)

A expressão em latim *disjecta membra*<sup>64</sup> significa em português “fragmentos dispersos” e refere-se à fragmentos de poemas antigos impossíveis de organizar coerentemente. Concluímos então que novamente cama e literatura entram em comunhão e se complementam na rotina intelectual/sexual do casal<sup>65</sup>. Porém, no poema tal expressão corresponde a uma piada particular dos amantes, percebemos isso através do gesto do parceiro em bater com a palma no lençol (um chamamento para o sexo). Os desmembrados membros sobre a cama aproximam o sexo da brincadeira, em que os amantes riem e ficam “de pernas

<sup>63</sup> Na parte inferior da pirâmide, “na medida em que o comportamento “cai” nessa escala, os indivíduos responsáveis por ele são submetidos à presunção de doença mental, perda de respeitabilidade, criminalidade, restrição à mobilidade social e física, perda de apoio institucional e sanções econômicas” (CHACHAM & MAIA, 2004, p. 79).

<sup>64</sup> Corresponde à expressão de Horácio (Sátiras, I, IV, 62) *disiecti membra poetae* (os membros do poeta despedaçado).

<sup>65</sup> Quanto a esse aspecto recorrente cabe mencionar um dado biográfico já que a autora também é casada com um escritor.

pro ar” – ou no caso, “de pena ao ar”, já que temos um casal de poetas. O riso provocado revela grande intimidade e novamente aproxima o ato sexual do lúdico, como algo que desperta alegria. A expressão em latim, portanto, ganha novo significado: “Aberto o corpo ao tempo / De brincar”.

No poema a seguir novamente o cotidiano do casal aparece através do elemento da literatura. A questão da idade também é ressaltada. E chama a atenção a inversão poética que a autora opera sobre a imagem do nu masculino, já que nas artes são muito mais comuns os nus femininos.

### **De língua macia**

Meu homem está nu  
Lendo na cama.  
Sessenta anos  
e seis  
tem esse homem.  
E no entanto  
É cariátide sentada  
Que o tempo aflora  
Como aflora a pedra  
E que  
No meu olhar  
Lhe lambe  
A pele.

(COLASANTI, 2009, p. 43)

Mais uma vez temos o pronome possessivo para identificar o parceiro (“Meu homem está nu / Lendo na cama.”)<sup>66</sup>. Tal imagem cotidiana é poetizada pela poetisa ao refletir sobre a idade e o nu masculino. Apesar da idade tal imagem lhe desperta admiração, mais do que isso, o tempo é capaz de aflorar a beleza da imagem. Curioso é observar que a autora recorre a uma representação feminina para metaforizar o homem nu (“E no entanto / É cariátide sentada”). Cariátide é o nome dado às estátuas femininas que funcionavam como suporte arquitetônico na Grécia Antiga. Esse dado nos leva a refletir como o mundo das artes é carente de metáforas sobre o nu masculino, se comparado a profusão de metáforas sobre o corpo da mulher. Outra questão é a função de sustentação das cariátides, que a fazem comparar com o homem nu a sustentar o livro. A imagem descrita é tão importante para o poema em questão que há ao

---

<sup>66</sup> Destacamos a subversão que a expressão “meu homem” carrega. Apesar de atrelar-se a concepção possessiva da relação monogâmica, ela desafia o poder da voz feminina, pois a expressão “minha mulher” quando dita por um homem traz usualmente uma conotação meramente matrimonial (minha mulher = minha esposa), já a expressão “meu homem” quando dita por uma mulher não corresponde meramente a “meu marido”, mas traz uma conotação sexual implícita.

final uma sinestesia erótica (“E que / No meu olhar / Lhe lambe / A pele.”), o *voyeurismo* aqui consiste no prazer em observar o homem nu que lê sentado na cama, como se o poder do olhar fosse capaz de tocar, ou melhor, lambe a pele observada.

Chama atenção também a disposição gráfica dos versos, alterando versos mais compridos e mais curtos. Apesar de não haver regularidade métrica, podemos dizer que a quantidade de sílabas poéticas de cada verso é importante para ajudar a formar visualmente o formato de uma dessas estátuas.

Sobre a questão das metáforas referentes ao corpo masculino, é bastante pertinente o poema a seguir.

#### **A um homem não**

A um homem não se diz: ciclame, a tua  
 Presença faz do meu jardim  
 Um jardim mais precioso.  
 A um homem não se chama gladiolo  
 Miosótis, íris.  
 Da espécie vegetal  
 A um homem  
 Só baobá choupo palmeira se comparam  
 Poder e tronco.  
 No entanto, que  
 Gentis podem ser com mãos e boca  
 Capazes de entregar flor e semente  
 Se apenas o desejam.

(COLASANTI, 2009, p. 104)

O campo semântico onde a autora vai buscar as metáforas aqui é o reino vegetal. É extremamente comum compararmos mulheres à flores, associando-as com as características da beleza, perfume, fragilidade, etc. O mesmo não ocorre em relação aos homens, para os quais tais adjetivos não costumam ser valorizados. É com isso que a autora brinca quando diz: “A um homem não se diz: ciclame, a tua / Presença faz do meu jardim / Um jardim mais precioso.” Em nossa sociedade tal declaração soaria como jocosa, pois ciclame é uma flor delicada e jamais se deve atrelar tal qualidade a um homem. Portanto, enquanto às mulheres são chamadas de gladiolo, miosótis e íris (três espécies de plantas cujas flores são belas, coloridas, ornamentais), a um homem só se comparam o baobá, o choupo e a palmeira, que são árvores grandes, frondosas, de tronco grosso e forte, ou seja, imponentes, capazes de abrigar da chuva e proteger do sol, tais características são atribuídas aos homens, fortes,



potentes. Além disso, há um aspecto erótico no poema se considerarmos a semelhança entre os vegetais descritos e os órgãos sexuais feminino (flor) e masculino (tronco).

Tal aspecto erótico fica ainda mais evidente ao final do poema:

No entanto, que  
Gentis podem ser com mãos e boca  
Capazes de entregar flor e semente  
Se apenas o desejam.

Apesar das metáforas utilizadas anteriormente para referir-se aos homens darem a impressão de poder e autoridade, a voz lírica suaviza tal entendimento com o erotismo final: mãos e boca são metonímias empregadas durante o sexo, capazes da “gentileza” de oferecer prazer, gozo, quando são desejados, e independentes da penetração constante e rígida. Destacamos também como as aliterações do poema são importantes:

A um homem não se diz: ciclame, a tua  
Presença faz do meu jardim  
Um jardim mais precioso.  
A um homem não se chama gladiolo  
Miosótis, íris.

As fricativas em destaque acima são produzidas foneticamente de forma muito mais suave do que as oclusivas em destaque abaixo:

**D**a espécie vegetal  
A um homem  
Só **baobá** choupo **p**almeira se **comparam**  
**P**oder e tronco.

Durante a leitura oral, ao pronunciarmos os fonemas em destaque percebemos que os sons de /d/, /t/, /p/ e /b/ (empregados no momento em que se descrevem os homens como árvores) são mais fortes e duros que os sons de /s/, /z/ (empregados quando se descrevem as mulheres como flores), estes são mais suaves. Portanto, o poema destaca a capacidade dos homens de amar de forma mais suave.

A tradição patriarcal está na origem da hierarquia de gênero no Brasil e se manifesta de diversas formas, sendo uma delas a linguagem usada para se referir ao corpo. Com relação ao corpo do homem, a linguagem sobre o pênis elabora a força e a superioridade dos genitais masculinos, bem como a sua função como instrumento ligado à atividade, à violência, à violação (pau, caralho, cacete, pica, ferro, vara). Com relação ao corpo da mulher, a

linguagem aponta para uma anatomia deficiente, inferior e passiva, objeto da violência e paradoxalmente, ao mesmo tempo, um local de perigo por si só (buraco, gruta, racha, boca mijada). (CHACHAM & MAIA, 2004, p. 81)

O emprego da palavra “gentileza” como ceder aos desejos sexuais é também encontrado no poema “Como é gentil”. Novamente recorrendo a metáforas entre o corpo e a vegetação, dessa vez são os pelos da mão do amado que se comparam à grama, e que crescem (se arrepiam) ao toque da amada.

### **Como é gentil**

Os pêlos da tua mão  
São cílios  
Sedas  
Suave grama  
Como aquela que vimos  
Em Florença  
Crescendo entre roseiras  
No jardim do claustro.  
Passo a mão na tua mão  
E nem te falo  
Como é gentil ao tato  
A fina flora  
Franja  
Que tua pele fia.

(COLASANTI, 1998, p. 9)

Há uma aproximação entre os pelos da mão do amado e a natureza. As imagens poéticas e as aliterações relacionadas à natureza delicada (**cílios**, **sedas**, **suave grama** / **fina flora**, **franja**) expressam a afinidade de pele e pelo entre os dois amantes. O encontro das mãos (“Passo a mão na tua mão”) é uma metonímia do encontro amoroso, capaz de despertar o arrepio (“A fina flora / Franja / Que tua pele fia.”).

As metáforas como o reino vegetal, como podemos ver, são bem recorrentes. Estão presentes também no poema “Ao meu guarda-caça”.

### **Ao meu guarda-caça**

Teus pentelhos  
são duros como arame  
espinheiro cerrado  
mato escuro.  
E no entanto  
delicados me acolhem  
quando os dedos

passeio nas virilhas  
 e como certa lady  
 de miosótis floresço essa floresta.

(COLASANTI, 1993, p. 115)

No presente poema, a presença da palavra “pentelhos”, logo no primeiro verso, contracenando com a palavra “miosótis”, do último verso. Enquanto os pentelhos são espinheiro cerrado, mato escuro, imagens atreladas à aridez, ao toque íntimo dos dedos da amada entre as virilhas tornam-se delicados e acolhedores, capazes de florescer a delicada flor azul miosótis, também conhecida como não-me-esqueças, símbolo do amor sincero. Ou seja, mais uma vez temos o emprego de metáforas distintas para referir-se a homens e mulheres, mantendo um certo nível de essencialismo já ultrapassado (homem = espinheiro, mato escuro – árido, duro; e mulher = miosótis – bela flor azul pequena e delicada) – até porque a autora de 79 anos pertence a uma outra geração, mas por outro lado criam uma bela imagem poética e colocam a mulher como a responsável pelo “florescer”, ou seja, garante a ela papel importante no ato sexual.

Abaixo outro poema que destaca a importância do tato, dando destaque ao encontro das peles dos parceiros provocado pelo toque da mulher.

### **Sem que se veja**

Meus dedos  
 metidos na fresta que  
 os rasos botões me concedem  
 alcançando a pele do peito,  
 o peito do homem que é meu.  
 De pé  
 Distraído  
 Mal sente meu toque  
 No abraço que o toma por trás.  
 Tão leves os dedos,  
 Tão fundo  
 E tão breve  
     no tato  
 o encontro entre amor e desejo.

(COLASANTI, 2009, p. 100)

Como podemos perceber o último verso sintetiza bem a temática dos poemas erótico-amorosos que estamos analisando aqui: é “o encontro entre amor e desejo”. O toque da mulher amada sob os botões da camisa ao abraçar seu parceiro distraído por trás revelam não

só um alto grau de intimidade, como também de carinho, afeto e também desejo. Se no poema “Sem que se veja” há uma confusão entre os limites dos corpos dos amantes (“o peito do homem que é meu”), e essa comunhão de intimidade é que provoca o desejo; no poema “Aberta frincha” temos o contrário (“Que a pele dele não é minha pele / Que as suas coxas e peito são só dele.”) e é justamente a constatação de que os corpos enamorados são alheios entre si que é capaz de despertar o desejo.

### **Aberta frincha**

Há tempos não abraço meu amado  
Com essa alma aberta  
Mais que os braços.  
O corpo dele é tão parelho ao meu  
Que às vezes quando o envolvo  
Nos meus braços  
É como se em meus braços  
Me abraçasse.  
Mas hoje  
Uma frincha no espelho  
Me revela  
Que a pele dele não é minha pele  
Que as suas coxas e peito são só dele.  
E os corpos  
Tão alheios por instantes  
Por serem mais alheios  
Mais se querem.

(COLASANTI, 2005, p. 47)

A questão da intimidade e sensibilidade ao toque é problematizada no poema “Sim, mas também”. O poema é dividido em duas estrofes bem semelhantes entre si e com repetição de versos inteiros (“Porque é meu amor” e “Em qualquer lugar”), no entanto, a mensagem expressa em cada uma das estrofes é oposta.

### **Sim, mas também**

Porque é meu amor  
Põe a mão em mim  
Em qualquer lugar  
Sem que a carne crispe.

Porque é meu amor  
Em qualquer lugar  
Onde ponha a mão  
Toda me estremece.

(COLASANTI, 2005, p. 34)

Se na primeira estrofe o toque do amado não é capaz de crispar a pele, por ser um gesto natural e recorrente de carinho, na segunda estrofe temos o contrário, justamente por ser o toque do homem amado é que é capaz de estremecer. Daí o título “Sim, mas também”, pois por ser o parceiro habitual, o toque do companheiro se torna ambivalente: capaz a um só tempo de não crispar e de estremecer, de acordo com a conveniência da ocasião.

Assim, a enunciação erótica no poema de Marina Colasanti é marcada tanto pela naturalidade com que evoca a questão sexual, como também pela inversão que provoca ao representar o corpo masculino como objeto do desejo feminino, uma figura literária pouco usual. “Por instaurar o corpo feminino como território não somente desejado, mas também desejoso, a poesia de Marina Colasanti convida a um (re) pensar o papel estabelecido para os sujeitos do ato amoroso em seus (des) encontros” (SILVA, 2008, p. 160). Vejamos como a construção dessa imagem metaforizada é bem trabalhada no poema “Corpo adentro”.

### **Corpo adentro**

Teu corpo é canoa  
em que desço  
vida abaixo  
morte acima  
procurando o naufrágio  
me entregando à deriva.

Teu corpo é casulo  
de infinitas sedas  
onde fio  
me afio e enfio  
invasor recebido  
com licores.

Teu corpo é pele exata para o meu  
pena de garça  
brilho de romã  
aurora boreal  
do longo inverno.

(COLASANTI, 1993, p. 60)

Nesse poema não há a marca de gênero que nos permita afirmar com mais exatidão o sexo da voz lírica. No entanto, dadas as representações simbólicas da penetração sexual (“me afio e enfio”; “teu corpo é pele exata para o meu”, além do próprio título “corpo adentro”) podemos supor que o eu lírico agora é masculino. Essa é a leitura feita por Silva (2008, p. 163): “A ideia um tanto óbvia de que é o homem que adentra no corpo da mulher é atestada

na segunda estrofe, pelo vocábulo expresso em gênero masculino, “invasor””. Não concordamos necessariamente com tal “obviedade” apontada, até porque há outras modalidades sexuais, e nem podemos excluir as relações homossexuais; além disso, analisamos que o vocábulo “invasor”, no masculino, pode referir-se ao vocábulo também masculino “corpo”, e o corpo pode ser masculino ou feminino. Apesar de tal ressalva, corroboramos que tal leitura é, sim, legítima e será aqui tomada.

Novamente os pronomes relativos à segunda pessoa (“*Teu* corpo”) se fazem presentes, marcando a interlocução entre os amantes. Tais pronomes aparecem em constante interação com pronomes e marcas verbais da primeira pessoa (“*Teu* corpo é canoa / em que *desço* / [...] *me* entregando à deriva”; “*Teu* corpo é casulo / [...] onde *fio* / *me afio* e *enfio*”; “*Teu* corpo é pele exata para o *meu*”). “Assim, o *eu* se deleita com o *tu*, adentrando no corpo do outro, valorizando-o como cenário em que o desejo se realiza, por meio da expressão anafórica “*Teu* corpo”, no decorrer do poema” (SILVA, 2008, p. 163).

A figura de linguagem mais explorada é a metáfora, elas são diversas: “*Teu* corpo é canoa”; “*Teu* corpo é casulo”; “*Teu* corpo é pele exata para o meu”. “O erotismo produz algo que vai além da mecânica da sexualidade animal e se torna significado, torna-se metáfora, rito e cerimônia a expressarem a ação humana que supera a prática sexual” (SILVA, 2008, p. 166).

Silva (2008, p. 163) destaca que a imagem da canoa reflete a sensação de aconchego e intimidade, associada à ideia de movimento e imprevisão, ressaltados pelos termos deriva e naufrágio. Nesse navegar “entregue às sensações do deleite, o amado renuncia à qualquer controle racional das emoções, embalado pelo doce deslizar-se no corpo da amada”, procurando o naufrágio e se entregando à deriva. Nessa mesma estrofe destacamos também a relação entre Eros e Tânatos (da psicanálise de Freud, o impulso vital e o impulso para a morte) presentes na antítese “*vida* abaixo / *morte* acima”. Tal relação nos remete também ao eufemismo francês utilizado para designar o orgasmo: *la petite mort* (pequena morte), que mais uma vez se associa ao naufrágio e à deriva, a completa perda dos sentidos decorrentes da sensação pós o ápice sexual do gozo.

Na segunda estrofe, além da metáfora do casulo, símbolo de fechamento e proteção, o emprego dos versos “invasor recebido / com licores” sugere “uma espécie de valorização das secreções naturais do órgão genital feminino por meio da comparação com licores: as delícias dos licores correspondem às delícias da intimidade” (SILVA, 2008, p. 163). Mais uma vez acreditamos que os licores não necessariamente emanam apenas do corpo feminino, podendo referir-se também ao esperma masculino e aos líquidos pré-orgásticos. A terceira estrofe

coroa as metáforas da penetração sexual prazerosa com imagens de elementos da natureza (pena de garça, brilho de romã, aurora boreal), tal recorrência de imagens indica a busca de intimidade, de doce aconchego proporcionado pelo corpo do outro. Que acabam no maravilhoso e raro, o ápice da vida natural. “O erotismo metaforiza a comunhão plena de corpo e de subjetividade do eu-poético com seu amado em específico” (SILVA, 2008, p. 166). Nesse sentido, Silva (2008) observa que o poema desmistifica a crença da vagina dentada (o medo masculino de que a vagina seria capaz de devorar o pênis).

Superando o reinado do implícito, do não-dito, do sussurro, Marina Colasanti descortina de maneira desembaraçada o espetáculo amoroso aos olhos do leitor. Assim, frutos e flores, seios e dedos, olhos e boca, curvas e corpo se constituem senhas translúcidas no universo erótico de alguns versos de *Rota de colisão* (1993) [...]. No entanto, ainda que incisivas, tais imagens que circulam o ato amoroso são tecidas pela autora por um viés metafórico, lírico, contemplativo, proporcionando ao leitor um mediatizado saber sobre o amor e sobre o prazer dele decorrente. (SILVA, 2008, p. 160-161)

Outros poemas eróticos do livro, sem descuidar das imagens, metáforas, comparações e outros jogos de palavras são bem mais explícitos ao se referir ao ato sexual. O poema “Teu sexo”, por exemplo, faz menção explícita ao sexo oral. “Há toda uma valorização dessa alternativa de encontro sexual, rompendo as barreiras do pudor a limitar o sexo erótico apenas à penetração da genitália feminina pela genitália masculina” (SILVA, 2008, p. 164).

### **Teu sexo**

Teu sexo em minha boca  
me preenche  
como se pela boca  
penetrasse a vagina.  
Teu sexo em minha boca  
me engravida  
me põe túrgida  
prenhe  
mel coando dos peitos  
sobre a cama.

(COLASANTI, 1993, p. 70)

O que mais chama atenção nesse poema é a forma crua com que se faz referência às partes pudicas do corpo masculino e feminino (sexo, vagina, peitos). “É justamente pelo choque advindo do uso dessas palavras tão temidas, tão reprimidas, mas tão naturais ao humano porque fazem parte de seu próprio corpo, que Marina Colasanti possibilita ao leitor

um saber sobre o prazer” (SILVA, 2008, p. 169-170). Outra vez temos uma enunciação resolutamente feminina. Destacamos na segunda estrofe a relação estabelecida entre a penetração vaginal, capaz de engravidar, e o sexo oral, que, longe de causar-lhe repugnância, é capaz igualmente de a engravidar de si, de a preencher. A sensação de completude é tamanha que a faz transbordar mel pelos peitos. O líquido natural a ser retirado do seio da mulher grávida é o leite materno, no entanto, este é relacionado à gravidez e à maternidade. No poema, o líquido extraído do seio feminino é o mel, que simboliza a doçura do prazer.

Outra vez vocábulos do campo semântico da anatomia genital humana – pau e hímem – ganham destaque no poema a seguir:

**Ao nosso**

Sentir teu pau crescer  
Depois do beijo  
Por entre o pano da calça  
do lençol  
da minha saia  
delicada membrana entre nós dois  
tecido  
como hímem complacente  
que cede  
e que consente ao teu desejo.

(COLASANTI, 2005, p. 115)

Ao olharmos para o poema e a disposição dos versos com recuo da margem esquerda percebemos a intenção em aproximar a imagem do pênis ereto que sobressai através da calça. O poema também dá destaque e erotiza o beijo, o encontro dos corpos, mostrando que o que concebemos como erótico vai muito além da relação sexual. Há a metáfora do tecido como a membrana do hímem, que longe de trazer ideia de castidade ao ato, cede e consente ao desejo. O conceito de consentimento é um dos termos mais importantes do feminismo atual, em que a cultura do estupro passa a ser cada vez mais denunciada. Só podemos falar em sexo quando há consentimento, sem consentimento o que ocorre é estupro, uma grave violência sexual. E inclusive pode ocorrer estupro dentro de relacionamentos; não são raros os casos de maridos que estupram as próprias esposas, obrigando-as a manter relações sexuais contra a sua vontade, ou até mesmo de relações sexuais extremamente violentas que se resumem a penetração vaginal e causam dor e desconforto às mulheres. Muitas mulheres inclusive acreditam não gostar ou são julgadas por não gostar de sexo, mas na realidade a experiência sexual que conhecem ao longo da vida é que são extremamente frustrantes ou violentas, em que



seu prazer fica à mercê. Logo se vê que, no poema, a mulher é figura ativa e está extremamente envolvida no ato sexual desde o beijo. É o beijo que desperta o desejo sexual, ela então consente e cede ao seu desejo, e é isso que garante o sucesso da relação sexual que se anuncia.

Há ainda diversos outros poemas que abordam a temática erótica, tal assunto é recorrente nos poemas colasantianos presentes em todas as publicações da autora. Na maioria deles, como percebemos a questão da interlocução é recorrente, o que demonstra a desinibição e naturalidade com que o eu lírico aborda o tema para o parceiro sexual.

Como elemento recorrente na maioria dos poemas em que a autora trata do encontro amoroso entre seres, evidencia-se o posicionar-se dos amantes como sujeitos enunciativos de tal processo, travando com o interlocutor amado um diálogo sobre o ato erótico por eles encadeado. Assim sendo, a presença do outro faz-se como condição imprescindível nesses poemas, [...]. Entre o eu e o outro trava-se, nos poemas da autora, um dialogar, um verbalizar sobre os mistérios que enovelam homem e mulher num único fio tecido pelos ditames do desejo. (SILVA, 2008, p. 161)

Para além do diálogo com o parceiro presente ali, alguns poemas de Colasanti revelam um diálogo com o divino, não que tragam marcas religiosas tão explícitas como as que encontramos em poemas eróticos de Adélia Prado, por exemplo, mas a experiência de libertação provocada pelo sexo tem diálogo com o que chamamos de revelação mística. Percebemos o diálogo com a experiência mística a partir da relação de conhecimento que se estabelece com o corpo e a sexualidade. Marina Colasanti é autora de versos eróticos e, embora a poesia erótica contemporânea diferencie-se bastante dos versos de outras épocas pelo caráter mais direto e desinibido com que trata da temática sexual, acreditamos que ainda podemos falar em ruptura ao nos depararmos com textos de autoria feminina como os que se seguem:

### **Fartura**

Agradeço, Senhor,  
As três orquídeas roxas  
No jardim  
E as mãos do meu amor  
Nas minhas coxas.

(COLASANTI, 2009, p. 59)

Há no poema “Fatura” uma aproximação entre a experiência religiosa da oração, ou seja, do diálogo com Deus em agradecimento, e da experiência erótica através da relação amorosa/carnal com o ser amado. Há um companheirismo explícito, nem as flores nem ela estão a sós. Não há embaraço algum em confessar a Deus esse desejo, pelo contrário, o Senhor aparece como figura cúmplice desse amor, divindade a ser agradecida pelo gesto do amante. O teor erótico fica por conta da imagem das coxas, parte sensual do corpo, sobretudo feminino em nossa sociedade, e do toque que se estabelece com as mãos do amado, que prenunciam o ato sexual. Interessante é observar o recurso através do qual esse gesto é naturalizado, em paralelismo com a outra graça a ser agradecida que são as três orquídeas roxas no jardim, ou seja, as duas graças agradecidas ao Senhor são fatos da natureza, vegetal e humana. Há também nessa aproximação com a natureza a ideia de renovação que se estabelece a partir da imagem das flores, que indicam não apenas a beleza, mas também a reprodução das plantas, assim como o sexo, que além da beleza cantada nas relações amorosas é também meio de renovação da espécie. “De fato, persiste uma sacralidade com relação ao sexo que se sobrepõe ao discurso contemporâneo do sexo “recreativo”” (CHACHAM & MAIA, 2004, p. 79).

Além disso, o título do poema reforça a ideia de riqueza, no entanto, de gestos simples e rotineiros, uma nova flor que nasce no jardim e a possibilidade de viver um amor carnal ou compartilhado. Também faz referência ao gesto comum cristão de realizar orações à mesa, antes das refeições, para se agradecer o alimento, nesse caso, os alimentos agradecidos satisfazem não apenas no campo físico, mas também no plano espiritual. No próximo poema, não há apenas a menção a um gesto de carinho íntimo corriqueiro, mas a descrição do próprio ato sexual como uma experiência de transcendência.

#### **Poema quase persa**

Vem, amado,  
 Segura minhas ancas nas tuas mãos  
 Enquanto as minhas  
 Domam teus joelhos.  
 Vem,  
 Abre na minha testa  
 Uma estrada de estrelas  
 E como um sol nascente de verão  
 Aquece  
 Folha a folha  
 Os meus rosais.

(COLASANTI, 2009, p. 67)

Nesse belo poema, em que o desejo feminino aparece de forma explícita, Colasanti faz referência a partir do título à rica tradição poética persa em uma lírica amorosa, de cunho místico e também sensual. Percebemos a sensualidade nas referências ao corpo (“Segura minhas ancas nas tuas mãos, / enquanto as minhas / domam teus joelhos”), o erotismo do gesto amoroso intenso, indicando uma mulher ativa no ato, solta em seu corpo sobre o homem. O poema preza pela simplicidade da linguagem e por isso é claro ao descrever a posição do ato sexual. Contém também versos extremamente poéticos que remetem à elevação da alma, através de uma “estrada de estrelas” (“Abre na minha testa / uma estrada de estrelas”), através da comunhão carnal. É um amor capaz de transcender, propondo outros patamares de relação para além do simplesmente físico, mas também em diálogo com o corpo.

Há novamente referência a elementos da natureza, como as folhas e os roseirais que se confundem com o corpo da mulher (“E como um sol nascente de verão / aquece / folha a folha / os meus rosais”), ao mesmo tempo em que essa sublimação do desejo que aquece o corpo comparado ao sol nascente de verão que aquece os roseirais culmina com o momento do gozo. O poema também traz verbos imperativos (Vem; segura; abre; aquece), indicando que a voz lírica expressa e exige o seu desejo sexual, clamando pelo corpo do parceiro a interagir com o seu, um convite explícito e exigente. O parceiro aqui é marcadamente masculino (“amado”), há, portanto uma inversão dos papéis da lírica amorosa tradicional já que a enunciação é feminina e se dirige a um homem. Esse é um indício capaz de tornar o seu poema “quase” persa<sup>67</sup>.

Ao escrever poemas eróticos sob uma perspectiva feminina, ressaltando características da experiência sexual feminina, Marina Colasanti rompe com a repressão exercida por muitos anos a sufocar a voz das mulheres e inibindo o seu direito de expressar-se sobre o sexo. Tal repressão é ainda exercida atualmente, e reproduzida por piadas e jargões que visam a inferioridade da mulher “vulgar” e a super valorização da virgindade feminina.

A expressão “abrir as pernas”<sup>68</sup>, por exemplo, é extremamente pejorativa quando se aplica às mulheres que cedem ao desejo e praticam sexo. Por séculos o mundo da cultura tentou dividir as mulheres entre as que “abrem as pernas” (possuem vida sexual ativa e/ou vários parceiros) e as que “abrem os livros” (resistem aos impulsos sexuais e restringem-se à atividade intelectual, numa dicotomia ultrapassada entre corpo e mente, como se uma

<sup>67</sup> Referência à tradição literária do oriente médio, que possui obras como *As mil e uma noites*.

<sup>68</sup> Ver também o poema “Sim, pode-se”, no subtópico seguinte.

atividade excluísse necessariamente a outra)<sup>69</sup>. Colasanti subverte esse significado no poema “Essa amplidão”, pois as pernas abertas passam a significar uma experiência transcendental de autoconhecimento e libertação espiritual em comunhão com a natureza.

### **Essa amplidão**

Abertas pernas neste fim de tarde  
 Não é apenas teu corpo que me invade  
 Deitado sobre o meu.  
 Essa amplidão lá fora entre montanhas  
 O ouro dos ipês, as quaresmeiras,  
 O chamar-se dos cães, os  
 Sons distantes  
 Tudo me adentra e lambe  
 Como água  
 Tudo me acaricia  
 tudo me expande.

(COLASANTI, 2009, p. 121)

Há um paralelismo entre o ato sexual conotado nos versos “Abertas pernas neste fim de tarde / Não é apenas teu corpo que me invade / Deitado sobre o meu.” e a presença da natureza selvagem dos versos seguintes (“Essa *amplidão* lá fora *entre montanhas* / O ouro dos ipês, as quaresmeiras, / O chamar-se dos cães, os / **Sons distantes**”). As aliterações e assonâncias nasaladas em destaque reforçam uma sensação de eco decorrente da amplidão do lado de fora e seus sons distantes. Os elementos da natureza evocados (montanhas, árvores, animais) que estão lá fora são apropriados pela voz lírica da mesma forma que o órgão masculino a penetrar por entre as pernas abertas na intimidade do casal. Dessa forma, a “invasão” do corpo masculino não é tida como algo ruim ou a ser evitado, pelo contrário, essa invasão é capaz de promover o encontro com o que há de sublime na natureza, como se, ao abrir as pernas, a mulher experienciasse a amplidão dos sentidos, a expansão de sua própria natureza. Os verbos adentrar, lambear, acariciar e expandir reafirmam a conotação erótica libertadora. Aqui ao abrir as pernas a mulher não estaria perdendo nada, pelo contrário, ela adquire um poder advindo da natureza capaz de expandir a sua existência.

A relação com a natureza aparece em mais um poema através de diversos verbos (florescer, plantar, brotar, desfolhar):

<sup>69</sup> Em 2014 uma editora causou revolta nas redes sociais ao divulgar a imagem de um livro aberto com os dizeres “abra livros, não as pernas”. O machismo da publicação foi denunciado pela escritora Clara Averbuck, entre outras feministas (Matéria disponível em: <http://extra.globo.com/noticias/celular-e-tecnologia/facebook/editora-carioca-recebe-criticas-apos-compartilhar-comentario-considerado-ofensivo-no-facebook-13399255.html>.) Desde então circula pela internet em páginas feministas os dizeres “Abra os livros, as pernas e a cabeça de quem disser que você não pode fazer as duas coisas!”.

## Pelo lanho de um instante

Floresce entre minhas coxas  
Escuro torso de homem  
Carne alheia ali plantada  
Brotação que  
da cintura  
Desfolha peito e omoplata.

Cresce um corpo em outro corpo  
Pelo lanho de um instante  
Já nao sei onde sou eu  
Onde o amante que me habita  
Filho gigante  
E visita.

(COLASANTI, 2009, p. 15)

Além do aspecto erótico explícito na expressão “entre minhas coxas” já no primeiro verso, percebemos uma relação entre o surgir da vida na natureza das plantas e na natureza humana, pois o verso “cresce um corpo em outro corpo” é ambíguo (o corpo que cresce em outro corpo relaciona-se com a gravidez, mas refere-se intimamente com a penetração). Há, portanto, uma comunhão plena entre os amantes durante o sexo (“já não sei onde sou eu / onde o amante que me habita”) e até mesmo uma confusão entre o amante e um possível filho (“amante que me habita” e “filho gigante”). Os verbos habitar e visitar no fim do poema relacionam-se com o seu título, “Pelo lanho de um instante”, pois é o tempo que marca essa diferença entre um e outro, embora, no poema, apesar da visita breve da carne alheia, ela está ali plantada e floresce, é um filho gigante que lhe habita, a relação, portanto, é muito mais intensa do que o título poderia sugerir.

Por fim, Silvana Silva considera que há um poema que se destaca pela marca do desencontro amoroso e/ou pela não realização do desejo. O direito ao desejo de não desejar o outro (SILVA, 2008) também é um elemento próprio da sexualidade humana.

## Tua mão em mim

Você me acorda no meio da noite  
E eu que navegava tão distante  
Cravada a proa em espumas  
Desfraldados os sonhos  
Afloro de repente entre as paradas ondas dos lençóis  
A boca ainda salgada mas já amarga  
Molhada a crina  
Encharcados os pelos

Na maresia que do meu corpo escorre.  
 Cravam-se ao fundo os dedos do desejo.  
 A correnteza arrasta.  
 Só quando o primeiro sopro escapar  
 Entre os lábios da manhã  
 Levantarei âncora.  
 Mas será tarde demais.  
 O sol nascente terá trancado o porto  
 E estarei prisioneira da vigília.

(COLASANTI, 1998, p. 33)

Para a autora o desencontro entre os amados é patente, “enquanto ela navega pelas encostas do adormecimento, dos sonhos à solta, ele a interpela, cravando os dedos do seu desejo na pele dela. [...] quando ela finalmente acordar [...] o amado pode estar navegando pelo reinado do sono” (SILVA, 2008, p. 168). Gostaríamos, no entanto, de propor uma outra leitura.

O poema inteiro é construído sob metáforas do mar, e há uma aproximação entre o ritmo do poema, as ondas do mar e o compasso dos movimentos repetidos do ato sexual. Não há desencontro, primeiramente, porque o amado a desperta (“Você me acorda no meio da noite”), e ela atende ao chamado (“Afloro de repente entre as paradas **ondas** dos lençóis”). As primeiras metáforas, de fato, remetem à ideia de sono (“E eu que **navegava** tão distante / Cravada a **proa** em **espumas**”), porém, as metáforas seguintes aproximam eroticamente a umidade da maresia com o suor e a lubrificação da relação sexual.

A boca ainda **salgada** mas já amarga  
**Molhada** a crina  
**Encharcados** os pelos  
 Na **maresia** que do meu corpo **escorre**.

Ora, se a maresia escorre do seu corpo é porque houve sim a satisfação do desejo, em resposta ao chamamento no meio da noite. E essa satisfação do gozo é tão intensa que é como se ela fosse arrastada pela correnteza (“Cravam-se ao **fundo** os dedos do desejo. / A **correnteza** arrasta.”), aqui o sono interrompido soma-se ao cansaço posterior ao sexo, e a sensação de entorpecimento decorrente do gozo, daí a sensação de ser levada pela correnteza (novamente a metáfora da *petite mort*, como a que vimos em “Corpo adentro”: lá, “me entregando à deriva”, aqui, “a correnteza arrasta”).

A leitura de Silvana Silva pode ser bem compreendida nos versos: “Só quando o primeiro sopro escapar / Entre os lábios da manhã / Levantarei âncora.”, entendendo a expressão “levantar âncora” como sinônimo de acordar. Mas como defendemos que o eu

lírico já havia não só despertado mas também gozado da relação sexual, estamos lendo que é só pela manhã que será possível levantar a âncora cravada ao fundo do desejo; não “despertar” no sentido literal de “acordar”, mas despertar da sensação de sonolência provocada pelo sexo. Ou seja, após ser acordada no meio da noite, o navegar pelo desejo dos amantes dura o resto da noite e só termina ao amanhecer. No entanto, com o amanhecer, findo o ato sexual em si, não cessa porém o desejo, pois “será tarde demais”, o desejo já foi despertado e o porto estará trancado, não haverá como fugir. Por isso o eu lírico permanece “prisioneira da vigília”, desperta, acordada, como o estado de insônia provocado pelo desejo latente.

No poema a seguir, a metáfora construída não é com o mar ou outros elementos da natureza como já vimos tantas vezes, mas com a música, e por isso merece destaque por fazer a poesia dialogar com outras artes<sup>70</sup>.

#### **Instrumento sem som**

Tua nuca macha  
Cachos  
E os músculos das costas  
Cordas  
Retesadas em curva  
Que as unhas tangem,  
Calada música  
Vibrando  
Em minhas coxas.

(COLASANTI, 1998, p. 19)

O poema metaforiza o corpo do homem (“Tua nuca macha”) como um instrumento musical, porém, sem som, como indica o título, apesar de o instrumento vibrar entre as coxas (aspecto erótico). Os músculos das costas são cordas “que as unhas tangem”, ou seja, é a mulher que toca o corpo/instrumento e o faz vibrar. A mulher, portanto, assume a postura ativa de sujeito do próprio desejo.

## **4.2 “Sim, pode-se” poetizar o sexo: a lírica erótica e o sexo como libertação**

<sup>70</sup> A autora é formada em Belas Artes e também atua como ilustradora. Há diversos poemas em seus quatro livros que dialogam com quadros famosos, falamos sobre esse aspecto em: OLIVEIRA, T. T. **Diálogo entre poesia e pintura em poemas de Marina Colasanti**. Revista Sebastiana, v. 1, p. 10, 2012.

Neste segundo tópico, temos os poemas eróticos que não implicam em relação amorosa, portanto, que poetizam o sexo em si, desvinculando-o de um parceiro amado. Muitas das características, no entanto, já foram destacadas em poemas anteriores. A diferença aqui, segundo nosso critério de divisão, é a ausência da interlocução erótica; o sexo é tratado numa perspectiva pessoal, porém, continua feminista e libertadora.

**Sim, pode-se**

Pode-se abrir as pernas  
Com a mesma firmeza  
De uma quilha que avança.  
Abrir-se à alheia entrada  
E ser aquele que aproa.  
Pode-se porto ser  
E navegante.

(COLASANTI, 1998, p. 76)

Neste curto e belo poema temos algumas das metáfora já abordadas anteriormente. Destacamos o primeiro verso “Pode-se abrir as pernas”, em que já problematizamos na análise do poema “Essa amplidão” como Marina Colasanti subverte o significado da expressão pejorativa às mulheres. No poema “Sim, pode-se” essa subversão fica ainda mais evidente, pois ela problematiza a própria noção de ativo e passivo na relação sexual. Tem-se na heteronormatividade uma concepção de sexo muito centrada na penetração vaginal pelo pênis, de modo que considera-se o masculino como polo ativo, o que penetra, e o feminino como polo passivo, como se seu papel se limitasse a “abrir as pernas”. O poema colasantino, no entanto, afirma que “Pode-se abrir as pernas / Com a mesma firmeza / De uma quilha que avança.”, ou seja, “abrir as pernas” não é um gesto meramente passivo, mas um gesto de firmeza, de avanço. Ao comparar com um quilha que avança, Colasanti aponta para a possibilidade de abrir mares, desbravar. Ser porto e ao mesmo tempo navegante, apontando a multiplicidade de sentidos que o ato sexual abarca, a mulher é a que acolhe e é também a que desbrava, mais uma vez o sexo é visto como um ato de libertação.

No poema “Amor ao meio dia” Colasanti constrói o significado erótico a partir do jogo que estabelece com a ambiguidade dos termos. Desse modo, o poema bebe na rica tradição popular que produz expressões de “duplo sentido” com conotação sexual a fim de provocar riso. A diferença está na finalidade, quando se deseja provocar o riso, a expressão de “duplo sentido” deve ser facilmente associada à sua conotação sexual, nisto consiste a malícia



da piada ou brincadeira; no poema colasantiano, no entanto, apesar de identificarmos facilmente a temática erótica pela presença explícita da palavra “vulva”, é preciso refletirmos sobre o título e as imagens que o poema traz para reconhecermos sua conotação sexual.

### **Amor ao meio dia**

O sol  
no pau  
a pique.  
A sombra  
da vulva  
telha-vã.

(COLASANTI, 1993, p. 21)

O título do poema já é uma provocação. Amor aparece aqui no sentido popular como sinônimo de “fazer amor”, ter relações sexuais; e a indicação do horário meio dia cria uma imagem importante para a interpretação do poema, pois nesse horário dizemos que o sol “está a pino”, ou seja, encontra-se na posição mais elevada, como se estivesse no “centro” do céu e assim os objetos ao sol não formam sombras no chão. Além disso, consideramos que o sol do meio dia é a hora mais quente – a palavra “quente” aqui também possui “duplo sentido” – e deve ser evitada a exposição aos raios solares sob o risco de insolação ou queimaduras de pele.

Uma casa de pau a pique (também conhecida como casa de taipa ou casa de sapê) é um tipo de construção popular e muito antiga que consiste basicamente em levantar paredes preenchidas com barro sobre uma armação de vigas de madeira. É muito característica de regiões pobres pelo seu baixo custo de edificação nas formas mais rústicas. O poema brinca com a expressão pau a pique (a própria construção dos versos em separado – “no pau / a pique” – demonstra isso), pois aqui o substantivo “pau” é sinônimo de pênis e a expressão “a pique” assume o significado de “na vertical”, portanto, a ambiguidade está formada nos versos “O sol / no pau / a pique”, que aponta para duas possibilidades: o sol na “casa de pau a pique” ou o sol no “pênis ereto”.

O mesmo ocorre na segunda parte do poema, que sela o significado erótico ao final da leitura. Telha vã é o telhado sem forro, também característico de casas mais pobres – e, portanto, as casas de pau a pique possuem telha vã. No poema, contudo, a palavra vã é um adjetivo feminino e assume o significado de “em vão”, “inútil”. Agora podemos compreender a imagem erótica construída no poema a partir da ambiguidade: o sol do meio dia não forma sombras dos objetos no chão por causa da sua posição elevada, da mesma forma que o pênis

ereto não forma sombra na vulva, a sombra da vulva torna-se vã quando está sob o pênis ereto. E assim, a partir da observação de termos da arquitetura popular, a poetisa aproxima pênis e vulva, da mesma forma que a telha vã está para a casa de pau a pique. Além disso, a construção do poema em versos de apenas duas e três sílabas poéticas forma versos curtos, permitindo que o poema também fique na posição “ereta” em termos visuais.

Como observamos, na poética erótica colasantiana é comum a utilização de vocábulos considerados “feios” ou “ofensivos” (pau, vulva, etc.) em paralelo ao emprego de belas metáforas, referências a mitos, etc. Tal recurso tem o apelo de demonstrar a beleza presente em tais elementos do corpo e no ato sexual.

### **Tato**

Às vezes  
sem Ariadne e sem fio  
a mão de um homem  
se perde  
entre as pregas  
da vulva  
como se perderia  
num labirinto.  
E por mais que procure  
- ou dele fuja –  
não encontra  
o doce Minotauro  
posto à espera.

(COLASANTI, 1993, p. 102)

O poema “Tato” se destaca pelo emprego da palavra “vulva”, e mais detalhadamente pela descrição física de suas pregas. Ao abordar a pouca habilidade e destreza masculina para manusear o órgão genital feminino, faz-se uma intertextualidade com o mito grego do labirinto do Minotauro<sup>71</sup>.

O Minotauro é um ser mitológico, metade homem e metade touro, preso num labirinto em Creta pelo rei Minos, que lhe enviava jovens gregos para serem sacrificados. Teseu é o herói ateniense que consegue derrotar o Minotauro, ele o faz com a ajuda de Ariadne, filha de Minos, que lhe entrega um novelo para que ele não se perca no labirinto quando voltar. Ariadne era a jovem apaixonada que com sua inteligência auxiliou o herói Teseu a escapar do labirinto utilizando um fio para guiá-lo. Aqui o labirinto é identificado como as pregas da vulva, a referência é rapidamente feita com o discurso usual sobre a dificuldade masculina

<sup>71</sup> In: BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Tradução de David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

para encontrar o ponto G das mulheres, como se o corpo feminino fosse um verdadeiro e indecifrável labirinto. O orgasmo feminino, dessa forma, é metaforizado como o doce Minotauro posto à espera.

Nesse sentido, o homem que se atreve a acariciar a vulva é como o herói Teseu, no entanto, sem Ariadne e sem fio, o homem permanece perdido, e, assustado por toda a repressão e mistério que envolvem o orgasmo feminino, não consegue encontrar o clitóris, ou talvez fuja dele, ao mesmo tempo temido Minotauro e docemente posto à sua espera. Podemos fazer a leitura de que sem a sagacidade de Ariadne, conhecedora do labirinto, nem mesmo o herói Teseu conseguiria derrotar o Minotauro. Da mesma forma, sem o auxílio da mulher conhecedora de seu próprio corpo, o homem não seria capaz de estimulá-la satisfatoriamente. Contudo, segundo o eu-lírico, isso só acontece “às vezes”. Há a reivindicação ao conhecimento íntimo através do toque. É mais um tabu abordado através de metáforas, outro belo poema de repercussões várias.

O poema a seguir se aproxima pela forma como traz a temática erótica recorrendo à metáforas que utilizam como pano de fundo narrativas conhecidas do público, agora os elementos presentes são identificados nas novelas medievais ou romances de cavalaria (donzela, cavaleiro, dragão, cavalo, etc.).

### **Oitenta e uma escamas**

Sou donzela  
E dragão  
Dona da gruta  
E o cavaleiro vem  
No seu cavalo.  
Oitenta e uma escamas têm  
Meus seios  
Para enfrentar a espada  
Nessa luta.  
E o cavaleiro vem  
Queimando a grama  
Sem que ninguém se atreva  
A desarmá-lo.  
Labaredas e sol  
Entre meus lábios.  
Entre as mãos dele  
Cintilar de aço.  
E o chão todo estremece  
Sob os cascos.  
E o sangue rumoreja  
Em minhas veias.  
E a distância se anula  
Passo a passo.



O esquema métrico fica 6 - 4, 6 - 4, 6 - 4, 4, 4, 6 - 3, 6 - 3, 6 - 3, 6 - 3, 6 - 3, 6, 1, 1. Também destacamos (em *itálico*) a repetição de sons nasais, que soam como gemidos (*am, an, ã*). Além disso, é revelador como os dois últimos versos são constituídos por uma única palavra, de apenas uma sílaba poética, e dispostos com grande recuo da margem esquerda, de modo que aparecem como que “pingados” sobre o papel, como a carne que sangra, ou a “espada” que ejacula. A compreensão do final do poema como momento do gozo vai sendo construída também pelas metáforas ao longo do “galope” (“queimando”, “labaredas e sol”, “meus lábios”, “mãos dele”, “e o chão todo estremece”, “e o sangue rumoreja / em minhas veias”, etc.).

O cotidiano doméstico também se relaciona com o erotismo, até mesmo porque a eroticidade é vista como componente do próprio dia a dia:

#### **Tarde e casa vazia**

O pudim amorna  
Sobre a grade do forno  
O cheiro de canela deita-se  
Entre frestas.  
Há um silêncio na casa  
Um zumbido de inseto  
E o sangue que lateja na cabeça.  
No casulo da rede  
O corpo  
Falsamente dormido  
Arrasta leve a mão para a virilha.  
E não há mais silêncio  
Nem ruídos  
Somente esse querer  
Que chama  
E que se atende.

(COLASANTI, 1998, p. 55)

Os elementos do cotidiano doméstico (o pudim que amorna sobre o forno e o cheiro de canela que se espalha) criam a ambientação para o erotismo juntamente com o silêncio que se instaura na casa permitindo que se ouça o zumbido dos insetos. Esse erotismo se manifesta no “sangue que lateja na cabeça” e com o “arrasta leve a mão para a virilha”. O mais interessante no poema é que é preciso que a casa esteja vazia para que a sexualidade se exerça, como se o vazio e o silêncio provocados pela ausência do outro fossem condição para que o próprio eu possa encontrar-se consigo mesmo. “O sexo solitário (masturbação) flutua ambigualmente na

escala, já que o poderoso estigma do século XIX contra a masturbação ainda permanece, menos potente e de forma modificada, como um substituto inferior do sexo com outra pessoa” (CHACHAM & MAIA, 2004, p.78-79).

O título também chama a atenção pois a tarde e a casa estão vazias, como se depois de cumpridas as obrigações diárias o corpo pudesse se render a seus desejos mesmo que na ausência do outro. Essa ambiguidade fica expressa nos últimos versos “E não há mais silêncio / Nem ruídos / Somente esse querer / Que chama / E que se atende.” O desejo é como uma visita que bate a porta e é preciso atender. A presença do desejo faz com que até mesmo o silêncio da casa se esvaia, de modo que mesmo na casa vazia o eu lírico não se sente mais só, pois atender ao seu próprio desejo lhe faz companhia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Defendemos aqui que Marina Colasanti, em seus quatro livros de poesia – *Rota de colisão* (1993); *Gargantas abertas* (1998); *Fino sangue* (2005); e *Passageira em trânsito* (2009) –, expressa sua subjetividade lírica a partir de um olhar feminista e questionador, rompendo com as amarras que circunscreviam o horizonte de expectativas feminino sobre o sexo e o corpo, limitando-os ao casamento e à maternidade. Há em seus poemas eróticos a manifestação do prazer feminino, expresso como parte da natureza humana, e, por isso, a autora se insere na tradição de poesia erótica de autoria feminina iniciada no Brasil com Gilka Machado. Após séculos de opressão, parcial silenciamento e luta constante, as escritoras contemporâneas conquistaram autonomia para produzir literatura abordando variados temas e perspectivas diversas – não sem ainda algum estranhamento por parte dos mais conservadores leitores ou críticos.

Nosso trabalho buscou evidenciar a perspectiva feminina expressa na voz lírica colasantiana, ou seja, adotamos o entendimento de que o eu lírico dos poemas eróticos de Marina Colasanti assume uma perspectiva de mulher (é construído a partir de uma experiência feminina própria) que evidencia as relações de gênero e que não deve ser apagada (ao contrário do que postulam os defensores da neutralidade literária), sob o risco de empobrecimento de sua capacidade expressiva. Em outras palavras, a carga expressiva atribuída pelos leitores aos poemas apresentados e discutidos considera o aspecto cultural em que estamos inseridos, e, portanto, não é um dado neutro o fato de terem sido escritos por uma mulher, de idade, ainda que acreditemos que Marina Colasanti escreve a partir desse *lócus* de gênero específico, mas também para além dele. Ou seja, a forma como se dá a recepção de textos eróticos é diferente quando a autoria é feminina, ou ainda de uma mulher idosa.

Procuramos relacionar a maior participação feminina na literatura com a evolução do pensamento feminista, em particular como aumenta a desenvoltura das poetisas mulheres para falar sobre sexo, reconhecendo que as condições sociais postas interferem na forma de produzir e de ler a autoria feminina. Para isso, procedemos à revisão bibliográfica de alguns pontos importantes da história das mulheres, da crítica e do movimento feminista, da história cultural do corpo, do erotismo e da literatura erótica, abordando conceitos teóricos fundamentais como o de *corpo* e *gênero*.

Apresentamos a autora estudada sob uma perspectiva feminista, preocupada com a questão da autoria feminina, expressos tanto pelo eu lírico quanto pela autora em textos de

outra natureza que não a literária. Nos centramos na experiência feminina, com manifestações eróticas abordadas por Colasanti, pois considerarmos que elas são fundamentais dentro da poética colasantiana a partir da reflexão sobre autonomia do próprio corpo e liberdade sexual. E por fim, chegamos ao estudo crítico do *corpus* de pesquisa, por um viés feminista, a partir do corpo atrelado ao gênero utilizado aqui como categoria de análise. Analisamos ao todo 33 poemas dos seus quatro livros, buscando aliar as elucidações teóricas prévias ao trabalho de crítica textual proposto.

Ao todo foram lidos durante essa pesquisa os 405 poemas da autora publicados em seus quatro livros. Dessa leitura iniciamos chegamos à delimitação do *corpus* com 33 poemas que dialogam com os interesses dessa pesquisa: *Rota de colisão* (15 poemas), *Gargantas abertas* (5 poemas), *Fino sangue* (6 poemas) e *Passageira em trânsito* (7 poemas). Tal recorte demonstra quantitativamente como as palavras-chave empregadas aqui (*corpo, velhice, erotismo, mulher*) permeiam e caracterizam toda a sua produção poética (com destaque para o primeiro livro). Esses 33 poemas foram estudados e buscou-se categorizá-los de acordo com as palavras-chave da pesquisa, não sem dificuldade, pois em muitos tais categorias dialogam entre si. Além disso, privilegiamos o estudo analítico dos poemas à luz dos estudos feministas, buscando evitar o mero formalismo e também a fuga do texto. Ao trabalhar com os poemas optamos por escapar um pouco da tendência excessivamente cartesiana dos estudos acadêmicos em geral, por vezes mais preocupados em organizar e engavetar conhecimento do que em ligar prazer a estudo e análise. A justificativa desse trabalho envolve o prazer da leitura, o gosto pela investigação literária, a identificação com a autora e a admiração pelos textos por ela produzidos. A literatura, de algum modo, sempre nos faz transpor barreiras.

Para os objetivos do trabalho, portanto, privilegiamos a categoria **corpo** na sua relação com as demais temáticas, entendemos aqui que “o corpo e seus usos se estruturam como linguagem que simboliza, significa e comunica as expectativas abarcadas por um determinado contexto histórico e cultural” (CHACHAM & MAIA, 2004, p. 75). Chegamos a uma tipologia simples de poemas em que o corpo aparece erotizado (23 poemas erótico-amorosos analisados no capítulo 4) e não erotizados (10 poemas em que o corpo marca o processo de envelhecimento, empoderamento e opressão ao feminino, analisados no capítulo 2).

Portanto, compreendemos que o desnudamento para falar sobre o corpo e o sexo é um mecanismo de resistência feminista muito bem representado na lírica colasantiana. A mulher que assume a perspectiva de uma conhecedora de seu corpo e do corpo do outro se demonstra



capaz de assumir as rédeas de seu próprio prazer – o prazer das mulheres que outrora era algo negado.

Com os direitos sexuais e reprodutivos das mulheres sendo ampliados (mesmo que ainda encontrem grande resistência conservadora, vide exemplo o tabu sobre aborto e a cultura do estupro), a própria vivência e imaginação sobre o sexo das mulheres se expandiu. Isso altera a noção do senso comum sobre a falsa ideia de que as mulheres não falam nem se interessam por sexo (antes apenas estimulada e reconhecido quando vinculada ao matrimônio e à maternidade). O recurso do erotismo na lírica colasantiana representa a ruptura, bem como a consagração do seu direito de gozar do (e com o) próprio corpo e emitir impressões, opiniões, construindo imagens sobre esse território antes proibido.

O trabalho foi dividido em quatro capítulos. No primeiro deles buscamos fazer um apanhado histórico do movimento feminista e, como o direito ao corpo tornou-se uma reivindicação importante dos feminismos atuais, buscamos articular as discussões sobre autonomia e empoderamento feminino a partir do corpo dentro da história do movimento feminista. Depois trouxemos a discussão do corpo desenvolvida pelo movimento feminista para a crítica literária e a história da literatura de mulheres, particularmente de poetisas, demonstrando como Marina Colasanti está inserida numa tradição de poesia erótica escrita por mulheres no Brasil desde Gilka Machado. Rever a história do corpo no feminismo e na literatura foi importante porque quem detém o poder de escrever a história tem o poder de mudar a própria concepção que se tem do presente. Por isso, nossa perspectiva sobre o corpo e a sexualidade hoje é muito mais politizada. A inserção das mulheres na literatura é um processo histórico de luta que não pode passar despercebido pelos estudos atuais sobre autoria feminina e escrita contemporânea. Além disso, não se pode negar o feminismo como movimento político que mudou os rumos da experiência das mulheres e a forma como hoje nos compreendemos como sujeitos capazes de reescrever a(s) história(s).

No segundo capítulo, de caráter analítico, analisamos dez poemas em que o corpo feminino se faz presente relacionado com temáticas diversas, de acordo com os tópicos: envelhecimento, empoderamento, mito da beleza e luxúria. Os poemas analisados foram: “Rota de colisão”; “Tive um rosto” e “Frutos e flores” (sobre o corpo na velhice); “Eu sou uma mulher” e “Sangue de menstruo” (que falam de menstruação); “De líquida carne” e “Livres à noite” (que falam dos seios); “Na academia de ginástica” (sobre o padrão de beleza); “Sexta-feira à noite” e “Rumo à caixa” (reivindicação do prazer feminino). Buscamos compreender como a observação do corpo se torna elemento importante dentro da poética de

Marina Colasanti. As questões de gênero somadas às de corpo, portanto, tornaram-se discussões centrais ao longo do nosso trabalho.

No terceiro capítulo, de caráter teórico, buscamos abordar o erótico na literatura e em particular o erótico de autoria feminina. A partir de autores que tratam do erótico numa perspectiva cultural, o distinguimos da atividade puramente sexual e analisamos como esse tema é recorrente na tradição literária. Discutimos o erótico e aliamos esse debate à problemática do feminismo e em particular da autoria feminina na literatura, revelando como esta opera uma dupla transgressão ao enunciar sobre a sexualidade. Pudemos perceber como a literatura erótica configura um gênero literário próprio, desde os primórdios da literatura e é bastante recorrente na contemporaneidade, marcando a obra de inúmeros escritores(as) e artistas. Dessa forma, da teoria aqui desenvolvida, partimos para a leitura crítica que segue.

No quarto e último capítulo analisamos vinte e três poemas erótico-amorosos (totalizando 33 poemas analisados). É, portanto, a seção mais significativa sobre a produção colasantiana. São dezoito poemas que aproximam erotismo e amor através da interlocução erótica com o sujeito amado, rompendo com o interdito sobre o sexo e sobre o falar sobre o sexo – “Entre um jogo e outro”, “Sobre a cama”, “De língua macia” (nesses três temos a característica em comum em abordar o cotidiano íntimo do casal), “A um homem não”, “Como é gentil”, “Ao meu guarda-caça”, (que trazem em comum descrições do corpo masculino em comparação com a natureza), “Sem que se veja”, “Aberta frincha”, “Sim, mas também” (que destacam o aspecto do toque), “Corpo adentro”, “Teu sexo”, “Ao nosso” (que têm em comum a linguagem mais direta para se referir ao ato sexual em si), “Fartura”, “Poema quase persa”, “Essa amplidão” (que aproximam o sexo da experiência mística), além de “Pelo lanho de um instante”, “Tua mão em mim”, e “Instrumento sem som”. E cinco poemas que tratam também de sexo, mas se diferem dos anteriores pela ausência de um ser amado a quem a voz lírica se dirige, são eles: “Sim, pode-se”, “Amor ao meio dia”, “Tato”, “Oitenta e uma escamas”, e “Tarde e casa vazia”.

Foram muitos os poemas analisados ao longo do trabalho, de modo que em alguns nos detemos mais do que em outros, visto que naturalmente são infinitas as possibilidades de abordá-los, mas buscamos privilegiar em nossas análises as questões pertinentes aos estudos de gênero e que punham em destaque as categorias que procuramos evidenciar. Alguns aspectos formais da poética colasantiana também foram sendo abordados, colocados em diálogo com os significados implícitos dos poemas.

Neste trabalho evidenciamos uma preocupação recorrente da poetisa com as questões do corpo e sexualidade, pois as representações de Eros se repetem como uma manifestação de

conhecimento sobre o corpo feminino e sobre o corpo do outro, afinados com uma experiência quase mística de libertação do prazer feminino e de compreensão ou aceitação da passagem do tempo, em interlocução erótica com o parceiro. Analisamos tais características nos poemas em consonância com as mudanças vivenciadas pelas mulheres na modernidade tardia graças ao feminismo. O processo de transformação da intimidade nas sociedades modernas alterou significativamente o papel feminino na esfera privada, de modo que não podemos pensar em revolução sexual sem imaginar as pautas feministas sobre o direito ao próprio corpo e prazer.

Defendemos que a poesia erótica de Marina Colasanti dialoga com as pautas do movimento feminista atual no que diz respeito à autonomia do corpo feminino; que há particularidades da linguagem do corpo e da experiência feminina que estão explícitas nessa poesia e que isso colabora para uma diferente forma de conceber o erotismo não mais sobre a ótica masculina; que as representações da mulher madura/idosas presentes nos poemas eróticos rompem com o interdito sobre a sexualidade feminina na maturidade; e que diversas associações são reveladas entre o ato sexual e a natureza implicando diversos efeitos ao longo dos poemas.

E assim chegamos ao final de nosso trabalho, com o sentimento de que a pesquisa transformou nossa forma de pensar sobre a literatura, a poesia, a condição feminina, o corpo e o erotismo. Desde o início de nossos estudos defendemos a poética de Marina Colasanti como portadora de grande qualidade estética e coerência temática aliada aos anseios feministas da contemporaneidade e concluimos com essa certeza: de que ela deu e dá voz aos desejos de tantas mulheres, que querem liberdade para seus corpos e também para si mesmas, como sujeitos que são.

Prova disso é a forma escrachada com que poetisas brasileiras mais contemporâneas falam de sexualidade. Para finalizar citamos como exemplo Paula Taitelbaum<sup>72</sup>, percebemos em sua poesia, apesar das diferenças de estilo e linguagem, que estas devem muito ao passado, às vozes pioneiras de Gilka Machado, ou de contemporâneas anteriores como Hilda Hilst, Adélia Prado e Marina Colasanti, e de todas as escritoras e ativistas feministas que buscam uma forma de expressão própria e inovadora, cada vez mais livre de amarras, num

<sup>72</sup> Paula Taitelbaum nasceu em novembro de 1969, em Porto Alegre. É publicitária, produtora cultural, atriz, escritora e jornalista. Pela L&PM, já publicou *Sem vergonha* (1999), *Mundo da lua* (2002), *Porno pop pocket* (2004) e *Ménage à trois* (2006) que reúne seus três primeiros livros, entre eles, *Eu versos eu* (1998), sua obra de estreia. Em setembro de 2013, lançou seu primeiro livro infantil *Palavra vai, palavra vem* no qual além de ser responsável pelos textos, também ilustrou a obra com colagens. Paula escreve para a Revista Claudia, Claudia Bebê, Estilo Zaffari, entre outras. (Disponível em: [http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout\\_autor.asp&AutorID=100](http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=100))

verdadeiro diálogo com a tradição erótica e de representação do corpo nas artes, mas cada vez mais preocupadas com as questões do feminismo e da liberdade das mulheres.

Eu abro as pernas  
para perpetuar  
a ténue  
ternura  
do infinito  
da Fênix  
e seu rito.

Eu abro as pernas  
para enrijecer  
o grelo  
descontrolar  
o grito  
gotejar  
a gruta  
e me perder  
no atrito.

(Paula Taitelbaum, In: Porno Pop Pocket, 2004)

O atrito que captamos aqui é aquele que se estabelece entre diferentes gerações de mulheres escritoras, que nos é prazeroso por lembrar outra presença, outra proximidade, outra subjetividade. Buscamos acompanhar Colasanti dessa forma ao longo do trabalho que aqui encerramos – como uma voz que nos leva a novas aberturas, expostas a novas ternuras e enrijecimentos pela e através da palavra.

## REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BARZOTTO, Leoné Astride. **A intervenção da memória nas crônicas de Marina Colasanti**. In: Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários. Vol. 8. Londrina: UEL, 2006. [on line]. p. 2-10. Disponível em: [http://www.uel.br/pos/letras/terraroixa/g\\_pdf/vol8/8\\_1.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroixa/g_pdf/vol8/8_1.pdf).

BORDO, Susan R. *O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault*. In: JAGGAR, Alison M., BORDO, Susan R. (Orgs.). **Gênero, corpo, conhecimento**. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos tempos, 1997. p. 19-41.

BORGES, Luciana. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

\_\_\_\_\_. **Literatura erótica de autoria feminina: questões de sexualidade e gênero**. In: I Congresso Internacional do curso de História da UFG / 7ª Semana de Letras – Gênero, cultura e poder. Jataí - GO, 2010.

BORGES, Luciana; FONSECA, Pedro C. Louzada. **Lispector e Colasanti: o erotismo na ficção brasileira de autoria feminina**. In: Signótica, v. 22, n. 1, p. 151-175, jan./jun. 2010. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/bitstream/ri/1475/1/12738-50257-1-PB.pdf>.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Tradução de David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BUTLER, Judith. *Actos performativos e constituição de gênero* – Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs.). **Gênero, cultura visual e performance**: antologia crítica. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2011.

\_\_\_\_\_. **El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad**. Barcelona: Paidós, 2007.

CHACHAN, Alessandra Sampaio; MAIA, Mônica Maia. *Corpo e sexualidade da mulher brasileira*. In: VENTURI, Gustavo; RECAMAN, Marisol; OLIVEIRA, Suely de (orgs.). **A mulher brasileira nos espaços público e privado**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. P. 75-86.

COELHO, Mariana. *A mulher nas diversas modalidades do amor*. In: \_\_\_\_\_. **A evolução do feminismo**: subsídios teóricos para a sua história. 2 ed. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002. p. 355-390.

COLASANTI, Marina. **Passageira em trânsito**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

\_\_\_\_\_. **Fino sangue**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

\_\_\_\_\_. *Porque nos perguntam se existimos*. In: \_\_\_\_\_. **Fragatas para terras distantes**. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 65-77.

\_\_\_\_\_. *Uma poesia que conta*. In: **Lais de Maria de França**. Tradução e introdução de Antonio L. Furtado. Petrópolis: Vozes, 2001.

\_\_\_\_\_. **Gargantas abertas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **Rota de colisão**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

COSTA, Claudia de Lima. **O sujeito no feminismo**: revisitando debates. In: Cadernos Pagu (19) 2002: p. 59-90. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n19/n19a04.pdf>.

DALCASTAGNÈ, Regina. **A personagem do romance brasileiro contemporâneo**: 1990-2004. In: Estudos de literatura brasileira contemporânea. n. 26. Brasília, jul-dez, 2005. p. 13-71. Disponível em: [http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/7380/1/ARTIGO\\_PersonagemRomanceBrasileiro.pdf](http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/7380/1/ARTIGO_PersonagemRomanceBrasileiro.pdf).

DAL FARRA, Maria Lúcia. **Florabela erótica**. In: Cadernos Pagu (19) 2002: pp.91-112.

DUARTE, Constância Lima. *A literatura de autoria feminina no modernismo dos anos 30*. In: ZOLIN, Lúcia Osana; GOMES, Carlos Magno (orgs.). **Deslocamentos da escritora brasileira**. Maringá: Eduem, 2011. p. 45-62.

\_\_\_\_\_. *Literatura e feminismo no Brasil*: primeiros apontamentos. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (orgs.). **Mulheres no mundo**: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 225-232.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. **Betty Friedman**: morre a feminista que estremeceu a América. In: Estudos feministas. Florianópolis, 14 (1): 336, janeiro-abril, 2006.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução Waltensir Dutra. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EDGAR, Andrew & SEDGWICK, Peter. **Teoria cultural de A a Z**: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo. São Paulo: Contexto, 2003.

FARIA, Cynthia Cavalcanti de Melo. *O conceito de couraça e a educação em Wilhelm Reich*. In: XIV Encontro Paranaense, IX Congresso Brasileiro de Psicoterapias Corporais, 2009. Anais. Curitiba: Centro Reichiano, 2009. Disponível em: <http://www.centroreichiano.com.br/artigos/Anais%202009/FARIA,%20Cynthia%20Cavalcanti%20Moura%20de%20Melo%20-%20O%20conceito%20de%20coura%C3%A7a.pdf>.

FLEURY, Heloísa; Abdo, Carmita. **Sexualidade da mulher idosa**. Diagn Tratamento. 2015; 20(3):117-120.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *O que (inter)rompe o erotismo na literatura de autoria feminina?* In: BORGES, Luciana. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina**: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1999.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade II**: o uso dos prazeres. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1999.

FRASER, Nancy. **Mapeando a imaginação feminista**: da redistribuição ao reconhecimento e à representação. In: Revista Estudos Feministas. v. 15. n. 2. Florianópolis: 2007. p. 291-308.

FUNCK, Susana Bornéo. *Da questão da mulher à questão do gênero*. In: FUNCK, S. B. (org.). **Trocando ideias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: Pós-Graduação em Inglês UFSC, 1994.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (orgs.). *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 30-42.

GOTLIB, Nádia Battella. *A literatura feita por mulheres no Brasil*. In: BRANDÃO, Izabel e MUZART, Zahidé L. **Refazendo nós**: ensaios sobre mulher e literatura. Santa Cruz do Sul: Edunics; Florianópolis: Mulheres, 2003. p. 19-72.

\_\_\_\_\_. **Gilka Machado** (1893 - 1980). Brasileira: USP [online]. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/node/456>.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

GROSZ, Elizabeth. *Corpos-cidade*. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs.). **Gênero, cultura visual e performance**: antologia crítica. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2011.

HEMMINGS, Clare. **Contando histórias feministas**. In: Estudos Feministas. Florianópolis, 17(1): 215-241, janeiro-abril/2009. p. 215-241.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Os estudos de gênero e a mágica da globalização*. In: MOREIRA, Nadilza M. de B.; SCHNEIDER, Liane (orgs.). **Mulheres no mundo**: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 13-20.

\_\_\_\_\_. *Introdução*: feminismo em tempos pós-modernos. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 09-19.

LAGO, Mara Coelho de Souza. “Melhor idade”: brincando de Pollyana com a velhice. In: WOLFF, Cristina, FAVERI, Marlene, RAMOS, Tania (orgs.). **Leituras em rede: gênero e preconceito**. Florianópolis: Mulheres, 2007.

LAKOFF, Robin. *Linguagem e lugar da mulher*. In: OSTERMAN, Ana Cristina & FOATANA, Beatriz (orgs.). **Linguagem, gênero e sexualidades**. São Paulo: Parábola, 2010.

LAURETIS, Teresa de. *A tecnologia do gênero*. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *O feminismo com agente de mudanças no campo literário brasileiro*. In: STEVENS, Cristina (org.). **Mulher e literatura 25 anos: raízes e rumos**. Florianópolis: Mulheres, 2010. p. 183-207.

LEE, Anna. *Belle époque tropical*. In: \_\_\_\_\_. **O sorriso da sociedade**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006. p. 121-134.

LEMAIRE, Ria. *Repensando a história literária*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 58-71.

LIMA, Susana Moreira de. *Envelhescer nas margens: mulher e representação no espaço ficcional*. In: PIRES, Maria Isabel Edom (Org.). **Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea**. Brasília: UnB, 2008.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Delineando corpos: as representações do feminino e do masculino no discurso médico (São Paulo 1890-1930)*. In: MATOS, Maria Izilda Santos de, SOIHET, Rachel (Orgs.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: UNESP, 2003. p. 107-127.

MOTTA, Alda Britto. *Idade e preconceito*. In: WOLFF, Cristina, FAVERI, Marlene, RAMOS, Tania (orgs.). **Leituras em rede: gênero e preconceito**. Florianópolis: Mulheres, 2007.

MONTERO, Rosa. *Treze*. In: \_\_\_\_\_. **A casa da louca**. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2008.

\_\_\_\_\_. *Introdução – A vida invisível*. In: \_\_\_\_\_. **História das mulheres**. Trad. Joana Angélica d’Ávila Melo. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2007.

MORAES, Vera Lucia Albuquerque. **Longe como o meu querer: o imaginário feminino em contos de fada de Marina Colasanti**. In: Palavra e poder: representações na literatura de autoria feminina. Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Vol. 20, N. 31. Brasília: UNB, 2011. p. 337-344.

NICHOLSON, Linda. **Interpretando o gênero**. In: Revista Estudos Feministas. v. 8. n. 2. Florianópolis: 2000. p. 9-41.

NÓBREGA, Maria Marta dos Santos Silva. *Reflexos de identidade e socialização nos espelhos de Marina Colasanti*. In: PINHEIRO, Hélder & NÓBREGA, Marta (Orgs.). **Literatura da crítica à sala de aula**. Campina Grande: Bagagem, 2006. p. 97-110.



OKIN, Susan Moller. **Gênero, o público e o privado**. Revista Estudos Feministas. Florianópolis, vol. 16 (2): 305-332, 2007.

OLIVEIRA, Ana Paula Costa de. **Poesia erótica e construção identitária**: a obra de Gilka Machado. In: Anuário de Literatura 7, 1999, p. 241-272.

O'NEILL, Eileen. *(Re)apresentações de eros*: explorando a atuação sexual feminina. In: JAGGAR, Alison M. e BORDO, Susan R. (Orgs.). **Gênero, corpo, conhecimento**. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos tempos, 1997. p. 79-100.

OTTE, Georg. *A obra de arte e a narrativa* – reflexões em torno do cânone de Walter Benjamin. In: OTTE, Georg; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de (Orgs.). **Mosaico crítico**: ensaios sobre literatura contemporânea. Belo Horizonte: Autêntica, NELAM, 1999. p. 9-15.

PARKER, Richard G. **Corpos, prazeres e paixões**: a cultura sexual no Brasil contemporâneo. São Paulo: Best Seller, 1991.

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

PERROT, Michelle. *Os silêncios do corpo da mulher*. In: MATOS, Izilda S. de & SOIHET, Rachel. **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

RAMALHO, Christina. *As faces líricas da escritora brasileira*. In: ZOLIN, Lúcia Osana; GOMES, Carlos Magno (orgs.). **Deslocamentos da escritora brasileira**. Maringá: Eduem, 2011. p. 25-43.

REIS, Roberto. *Cânon*. In: JOBIN, José Luis (org.). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92. (Coleção Pierre Menard).

RICHARD, Nelly. *A escrita tem sexo?* In: \_\_\_\_\_. **Intervenções críticas**: arte, cultura, gênero e política. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 127-141.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Cuidados de si e embelezamento feminino*: fragmentos para uma história do corpo no Brasil. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (Org.). **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 2005. p. 121-139.

SCHNEIDER, Liane. *Feminismo, pós-modernismo e pós-colonialismo*. In: \_\_\_\_\_. **Escritoras indígenas e a literatura contemporânea dos EUA**. João Pessoa: Ideia, 2008. p. 21-52.

SCOTT, Joan. *História das mulheres*. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

\_\_\_\_\_. **Gênero**: uma categoria útil de análise histórica. In: Educação e realidade, vol. 16, n. 2, 5-19, 1990.

SHOWALTER, Elaine. *A crítica feminista no território selvagem*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SILVA, Salma. **O mito do amor em Marina Colasanti**. Goiânia: Cânone editorial, 2003.

SILVA, Silvana Augusta Barbosa Carrijo. *Eros enunciado*. In: PIRES, Maria Isabel Edom (Org.). **Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea**. Brasília: UnB, 2008. p. 157-176.

\_\_\_\_\_. **De mulheres e símbolos**: figuras do feminino no bildungsroman Ana Z., aonde vai você?. In: Temporis(ação). v. 1, nº 9. Goiás, UEG: jan./dez. 2007. [on line]. p. 32-40. Disponível em: <http://www.nee.ueg.br/seer/index.php/temporisacao/article/viewFile/13/18>.

\_\_\_\_\_. **Rompendo as fissuras do interdito**. In: OPSIS - Revista do NIESC. Vol. 6, n. 1. Catalão: UFG, 2006. [on line]. Disponível em: <http://revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/view/9311/6403#.UAXfn7RSQXg>.

SOARES, Angélica. **Por uma recriação ecológica do erotismo**: flashes da poesia brasileira e portuguesa contemporâneas de autoria feminina. Ipotesi Revista de estudos literários. Juiz de Fora, v. 5, n. 2, 2009. p. 81 a 97.

\_\_\_\_\_. **Vozes femininas da liberação do erotismo** (momentos selecionados na poesia brasileira). In: Revista Via atlântica. n. 4, out. 2000. p. 118-119. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/12/Por-uma-recr%C3%A7%C3%A3o1.pdf>.

\_\_\_\_\_. **A paixão emancipatória**: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

TELLES, Norma. *Autor(+)*a. In: JOBIN, José Luis (org.). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 45-63. (Coleção Pierre Menard).

TROCH, Lieve. **Mística feminina na Idade Média**: historiografia feminista e descolonização das paisagens medievais. Revista Graphos. V. 15. N. 1, 2013.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza** – como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

WOLFF, Janet. *Recuperando a corporalidade*. Feminismo e política do corpo. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs.). **Gênero, cultura visual e performance**: antologia crítica. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2011.

XAVIER, Elódia. *A representação do corpo no imaginário feminino*: subalternidade e exclusão. In: PIRES, Maria Isabel Edom (Org.). **Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea**. Brasília: UnB, 2008. p. 19-34.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Identidade e subjetividade*. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e gênero**: a construção da identidade feminina. Caxias do Sul: Educs, 2006. p. 19-47.

ZOLIN, Lúcia Osana. *Escritoras paranaenses: questões de estética e ideologia*. In: ZOLIN, Lúcia Osana; GOMES, Carlos Magno (orgs.). **Deslocamentos da escritora brasileira**. Maringá: Eduem, 2011. p. 63-74.

\_\_\_\_\_. *Crítica feminista*. In: BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 217-242.