

CORPO E EROTISMO NA POÉTICA COLASANTIANA

BODY AND EROTICISM IN COLASANTIAN POETICS

Resumo

Partimos do pressuposto de que a voz lírica nos poemas colasantianos 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 o corpo como categoria de análise e a crítica feminista como nossa principal fundamentação teórica. Nossa metodologia consiste na leitura analítica de 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. Concluímos 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

This article demonstrates that the lyric I in Marina Colasanti's poems indicates the tensions and relations established inside a cultural field that, although marked by a gender system which prioritize the masculine, brings women's perspectives to light in very special ways. Having taken the body as our category of analysis and feminist criticism as our theoretical foundation, the methodology consists in the analytical reading of selected poems which brings up evidences of the female body, eroticized or not, being eroticism a frequent theme in Colasanti's poetics. We read her poems as a way of disrupting with the interdiction posed on eroticism in respect to women and the taboos which often impregnate the perceptions on women's bodies. We conclude that the poet gives voice to various women's desire, women who seek for freedom in respect to their bodies e their lives in general terms.

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

Considerações iniciais

Neste trabalho, investigamos os olhares de Marina Colasanti que se voltam ao corpo e sua sexualidade. 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. Analisamos essas 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.

Nos propomos a analisar essa produção de viés corporal e erótico a partir de 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. Tentamos responder essa pergunta através de uma tipologia de 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.

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/ idosa 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.

Os corpos das mulheres como pauta na história do feminismo

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. Campanhas como “Chega de fiu fiu” e “Eu não mereço ser estuprada” trouxeram a pauta feminista temáticas ligadas à liberdade sexual e à autonomia sobre o próprio corpo, tópicos mais comentados hoje 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.

Em relação à política do corpo na agenda feminista, Wolff (2011) defende que esta, apesar de problemática, 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)

Por isso sempre voltamos ao debate sobre o essencialismo, pois o feminismo demonstra que é fundamental algum conceito do corpo¹ 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 nos 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 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). 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 mulheres².

“Eu Sou uma Mulher”: Presença do Corpo na Poesia Colasantiana para Além do Sexo

Quando Marina Colasanti publica *Rota de colisão* em 1993 estava com 56 anos, quando publica *Passageira em trânsito* em 2009, com 72 anos. Esse dado é importante 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 interesses da poetisa e que são vizibilizados nas vozes do eu-lírico. O poema título de seu primeiro livro de poemas é um exemplo disso.

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)

¹ “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.” (GROSZ, 2011, p. 91).

² “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.)

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. 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 / Encrescando 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.

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.

Embora seja comum a expressão “chegada da velhice” esta 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.

A metáfora do barco e do cavalo pode ser melhor compreendida 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.

Um dos poemas mais interessantes sobre a velhice traz também o aspecto erótico. É importante pontuarmos que a sexualidade feminina tem sido, em diversas culturas, muito tolhida e comumente atrelada à reprodução. De acordo com tais percepções, o próprio “valor” de uma mulher chega a ser medido pela sua capacidade reprodutora, as mulheres inférteis e as que estão na menopausa sofrendo 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 interferem³, mas também os fatores sociais e psíquicos que envolvem a questão de gênero. 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 poema “Frutos e flores”, ao enunciar 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 desdubro
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 construído sobre a aplicação que tal expressão tem sobre as frutas e sobre as mulheres de mais de quarenta 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.

É importante destacar que tal comparação parte de uma voz masculina, que na lírica erótica-amorosa de Marina Colasanti 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 juventude.

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, com desejo e sexualmente ativo – o

3 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).

que é uma grande falácia.⁴

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 com o passar dos anos e a “culpa” recaia 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”.

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).

No poema a seguir temos a temática da

4 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)

menstruação, um elemento biológico relativo às mulheres, e por isso mesmo capaz de as unir ou aproximar numa mesma categoria (seres que sangram mensalmente ao longo de grande parte da vida). No entanto, a menstruação marca o período considerado fértil da mulher, sendo que as meninas que ainda não menstruam e as mais mulheres velhas, que já pararam de menstruar, estariam “excluídas”. Mesmo assim o poema implica um empoderamento feminino porque usualmente a menstruação é vista como algo indesejável, do qual as mulheres têm vergonha, aquilo 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, contrário ao que o senso comum prega.

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.

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 **vertem** sangue / **Por** doença / **Sangria** / **Ou por** punhal **cravado**, / **Rubra** **urgência** / **A** estancar / **Trancar** / **No** escuro emaranhado / **Das** artérias.), 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 à 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).

Destacamos as aliterações para percebemos como, ao se referir ao sangue feminino, elas não são mais /r/ e /R/, são sons bem mais suaves (e por isso a presença do *ctim*, tecido cujo toque é macio), são labiodentais /f/ /v/, alveolares /s/, palatares /ch/, dentais /l/. Isso também encontra respaldo no verbo *aflorar* e na metáfora da *fonte* e *olho d’água*, diferentemente do sangue masculino, o feminino não precisa ser estancado, ele é renovável.

Enquanto o sangue masculino tem a necessidade de ferimento para verter, o feminino se dá “de mão beijada”, é um processo natural e não necessita de fator externo, é cíclico. Além disso, a expressão “mão beijada” revela a delicadeza do ato, a própria disposição gráfica do verso deslocado para a direita sinaliza para o “escorrer” do sangue. Há também uma aproximação do ciclo menstrual da mulher com a natureza (“como chuva ou vento”).

Quando falamos em sangue, imediatamente pensamos em violência, várias expressões confirmam isso (mar de sangue é um exemplo); a própria noção de guerra (uma experiência violenta historicamente vivenciada majoritariamente por homens nos campos de batalha) é marcada pelo derramamento de sangue, por isso o sangue masculino “respinga nas bandeiras / mancha a história”. É interessante analisarmos que a história tradicional das grandes nações e 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”. 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 sendo um processo que se repete como uma colheita. O verbo *benzer* também é muito forte e traz um tom de sacralidade ao ciclo feminino. É um ciclo que se repete e gira como uma ciranda, a ciranda da fêmea sendo uma metáfora que remete ao período fértil da mulher, remetendo também ao universo místico das bruxas, 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. Concuímos 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.

A expressão de um sangue “que se entrega para a Lua” remete novamente aos rituais pagãos e há ali uma clara relação entre a Lua e a feminilidade. Além disso, o sangue masculino “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 mantem-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, seu ciclo reprodutor. Na religião Wicca, por exemplo, a divindade maior é representada pela lua em suas fases.

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 perdeu 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). Às mulheres não é permitido conhecer e falar sobre seu próprio corpo, a menstruação tida como algo sujo, fétido, motivo de vergonha e que jamais deveria 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.

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 à toa que nas manifestações feministas algumas mulheres optem por trazer os seios à mostra. Ao tirá-los da clandestinidade e exibi-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, por isso representa um campo de batalha. Falar sobre os seios femininos, portanto, é também um gesto de transgressão poética.

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
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, de mantê-los erguidos. Há diversos modelos de sutiãs no mercado, que se adequam aos diferentes tamanhos de seios e modelos de roupa (já que via de regra esses devem permanecer escondidos sob a roupa, o olhar social costuma julgar o uso de sutiãs à mostra como “vulgar”). 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 além⁵. Isso fica muito evidente na expressão “dever de rijos seios”.

Da mesma forma como o dia útil é associado à obrigação do trabalho, dos afazeres cotidianos, associa-se também à 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 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.

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

⁵ 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.

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 o eu lírico afirma utilizar até mesmo a tesoura como utensílio, de modo que o desejo de tirar aquela “maravilha” 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 como se o sutiã/couraça não apenas protegesse, mas também dificultasse à mulher o exercício livre e pleno de ser. Além disso, couraça 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 couraça 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”.

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, empreitada por isso 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 essa precisa ainda ser legitimada por sua aparência, 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.

A descrição dos gestos da mulher ao retirar o sutiã (“Descem as alças pelos ombros / As mãos se encontram nas costas / Soltando amarras”) dá um tom 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.

Literatura erótica e autoria feminina: interditos e transgressões

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. 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 sexuais, 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).

Apesar da grande novidade e desembaraço na forma de tratamento do tema, *L'érotisme* 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 já traz uma discussão que leva em conta a perspectiva de gênero, há anos pautadas pelas teorias feministas. Na contramão dessa revolução de que irá tratar está a noção de amor romântico.

O ideal do amor romântico está muito arraigado ao modo de vida burguês característico do século XIX; 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 ao 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, 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. Giddens (1993) nomeia a forma diferente com que nos relacionamos na contemporaneidade de *sexualidade plástica*⁶ e aponta

6 “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

como ela é crucial para a reivindicação feminina ao prazer sexual.

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.

Talvez a maior virtude do texto de Giddens seja o apontar 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

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, 1003, p. 10)

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. 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.

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 nos 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.

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.

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.

Daí a necessidade de as mulheres se apropriarem de seus corpos, de lutarem pelo conhecimento e pela autonomia desses, 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 à toa que um dos lemas do feminismo contemporâneo seja: comece uma revolução, ame o seu corpo.

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 essa 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 autoria feminina cumpre também um papel político na pauta feminista.

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. 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).

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.

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.

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. 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 fásca 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 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 lambe 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 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.

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, representando, 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 aflorar, 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.

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 da 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.

Considerações finais

Defendemos aqui que Marina Colasanti 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, conforme os moldes patriarcais. 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 *lôcus* 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*.

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 demonstra ser capaz de assumir as rédeas de seu próprio prazer – o prazer das mulheres que outrora era negado. 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/idosa 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.

Referências bibliográficas

- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- 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.
- 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.
- 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.
- COLASANTI, Marina. **Passageira em trânsito**. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- _____. **Rota de colisão**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- 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.
- FLEURY, Heloísa; ABDO, Carmita. **Sexualidade da mulher idosa**. Diagn Tratamento. 2015; 20(3):117-120.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.

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.

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.

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.

SOARES, Angélica. **Vozes femininas da liberação do erotismo** (momentos selecionados na poesia brasileira). In: Revista Via atlântica. n. 4, out. 2000. p. 118-119.

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.

Data de recebimento: 20/10/2017.

Data de aceitação: 20/12/2017.