
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O EROTISMO COMO EMBATE: O CORPO NA (DA) POESIA FEITA POR MULHERES

Bruna Renata Bernardo Escaleira¹ (USP)
e Emerson da Cruz Inácio² (USP)

RESUMO: Este artigo busca discutir poéticas que abdam o corpo e a condição da mulher em Portugal e no Brasil nas décadas de 1970 e 1980, a partir da produção de autoras como Maria Teresa Horta, Clarice Lispector, Ana Cristina Cesar, Luiza Neto Jorge, Adélia Prado e Olga Savary, dentre outras. Em um momento de luta contra a repressão estatal e contra os aparelhos ideológicos, observa-se a emergência de um discurso (Foucault 2014) contestatório em que o corpo feminino torna-se sujeito do processo literário, sobretudo, na poesia de cunho erótico. Por meio do comparatismo literário comprometido com o sentido e os efeitos de presença dos textos (Gumbrecht 2010), propõe-se uma análise das relações entre essa nova escrita transgressora (Foucault 1963) e o cânone, à luz do pensamento de Derrida (1986) e em consonância com os discursos feministas. Observa-se que o embate pela liberdade material dos corpos também pode realizar-se no e por meio do próprio discurso, num movimento que persiste na poesia feita por mulheres até hoje.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia de Língua Portuguesa; Gênero; Erotismos; Literatura Comparada.

*o corpo é um campo
de batalha
(Ana Rüsche, 2014)*

Entre as décadas de 1970 e 1980, o corpo feminino passa a marcar com força a literatura em Portugal e no Brasil: *Fluxo-Floema* de Hilda Hilst (1970) – precedido por *Trovas de muito amor para um amado senhor* (Hilst 1960) –, *Novas Cartas Portuguesas* de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa (1972), *Os sítios sitiadados* de Luiza neto Jorge (1973), *Educação Sentimental* de Maria Teresa Horta (1976), *A hora da estrela* de Clarice Lispector (1977), *Cenas de Abril* de Ana Cristina Cesar (1979), *Terra de Santa Cruz* de Adélia Prado (1981) e *Magma* de Olga Savary (1982) são apenas

1 bruna.escaleira@usp.br – <http://lattes.cnpq.br/1562674910907883>

2 einacio41@gmail.com – <http://lattes.cnpq.br/3851320723223621>

alguns dos títulos em que esse corpo historicamente tomado como objeto coloca-se como sujeito do processo literário, provocando a ascensão de um discurso contestatário repetidamente reprimido.

Atentamos à ideia de Michel Foucault de que é impossível e improdutivo localizar historicamente o momento exato do surgimento de um discurso, já que este opera em um dispositivo heterogêneo que engloba outros discursos, instituições, o dito, o não dito e as relações entre todos esses elementos (*Microfísica do Poder*, 2014). No entanto, podemos identificar momentos em que esses discursos “submersos” pelos dispositivos de poder vêm à tona. Para o filósofo, a falência de “Deus” como discurso abriu a possibilidade de que os discursos sobre sexualidade emergissem na Modernidade (*Prefácio à Transgressão*, 1963). O discurso do sexo, fatalmente ligado à política e ao corpo, frequentemente assume um caráter contestatário e transgressor, sobretudo nos enunciadores marcados pela diferença:

Até o presente momento, é o grito de Macabéa [protagonista do romance *A hora da estrela*] na sua hora de agonia e morte, quando conquista a grandeza da dimensão humana pelo poder de resistência num contexto adverso, que ainda ecoa, forte, como música de fundo de toda uma história da mulher na literatura brasileira. (Gotlib 2001: 18)

Entre 1960 e 1970, em meio aos movimentos de contracultura e libertação da juventude, expande-se na Europa e nos Estados Unidos a Segunda Onda Feminista, marcada por reivindicações dos direitos ao corpo e ao prazer. No Brasil dominado pela Ditadura Militar (1964 – 1985), as mulheres participam ativamente dos movimentos de contestação do regime – onde também sofrem opressão de gênero –, mas as reivindicações especificamente feministas ganham mais força a partir de 1975, com a promoção do Ano Internacional da Mulher pela Organização das Nações Unidas (ONU), como documentado nos estudos *Mulheres em movimento* (Souza 2007) e *Mulher, Sociedade e Estado no Brasil* (Barroso 1982).

Em sua tese de doutorado *Trajatórias e leituras feministas no Brasil e na Argentina (1960-1980)*, de 2013, a historiadora Joana Vieira Borges destaca também a emergência de movimentos de mulheres em clubes de mães e associações de bairro, a criação do Movimento Feminino pela Anistia (MFPA) e o Centro da Mulher Brasileira (CMB), ambos em 1975, bem como o lançamento dos periódicos *Brasil Mulher* (1975), *Nós Mulheres* (1976) e *Mulherio* (1981), além de grupos de estudos e outras organizações atreladas a partidos políticos.

Já Portugal, dominado pelo regime ditatorial do Estado Novo (1933 – 1974), assistia à ascensão de novas lutas feministas fortalecidas pela produção cultural na luta contra a censura. Em 1972, mal acabava de ser lançado em Portugal e no Brasil, *Novas Cartas Portuguesas* foi apreendido pelo regime português e suas autoras acusadas de ofensa à moral e aos costumes do país, além de promover a inaceitável “emancipação da mulher em todos os seus aspectos” (Amaral & Mourato 2015). A proibição da venda do livro e a perseguição às autoras gerou enorme repercussão internacional e

os protestos de apoio às “Três Marias” chegaram a atrapalhar seu julgamento, que acabou sendo concluído apenas após a queda do regime com a Revolução dos Cravos em 25 de abril de 1974.

Em 7 de maio do mesmo ano, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa são absolvidas e seu livro reconhecido pelo juiz do caso como “obra de arte, de elevado nível, na sequência de outras obras de arte que as autoras já produziram” (Amaral & Mourato 2015). À Revolução, segue-se um período conturbado de disputas entre grupos de esquerda e direita que culmina na realização de eleições diretas em 1975 e na redação de uma nova Constituição em 1976.

Se a obra das “Três Marias” tem forte apelo social, o mesmo não acontece com boa parte das autoras citadas no começo deste artigo. No entanto, mesmo sem reivindicar diretamente direitos para as mulheres, a literatura por elas produzida mostra-se insurgente de diferentes maneiras, podendo ser lida desde uma premissa cara aos movimentos de emancipação feminina: “o pessoal é político”, como propôs o icônico manifesto da feminista estadunidense Carol Hanisch, em 1969. Nesse sentido, entendemos que, ainda que as obras não cumpram por princípio um posicionamento acerca das questões das mulheres, dos femininos e dos feminismos, a assinatura literária “feminina” sempre se configurará como uma transgressão ao edifício canônico, mesmo que nele queira se inserir ou que corrobore com suas estruturas discursivas. Por exemplo, ainda que, em diversas entrevistas, Clarice Lispector tenha negado classificar-se como “autora feminista” ou como alguém que produzisse “escrita de mulheres” e demais noções correlatas, em uma crítica literária que redimensione sua obra de um ponto de vista feminista, ela pode ser relacionada ao ato emancipatório – para si e para as outras – que redundava da escrita feita por mulheres.

Nos anos 1970 e 1980, em meio à intensificação dos movimentos feministas tanto em Portugal como no Brasil, a poética tradicionalmente relacionada à produção feminina e referenciada em autoras “bem-comportadas”, como as brasileiras Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa ou a portuguesa Virgínia Vitorino, passa a ser abalada por obras que questionam não apenas a condição social da mulher, mas suas formas de se dizer poeticamente e as formas literárias usuais em si. Como mostra a tessitura contestatória que transcende gêneros textuais de *Novas Cartas Portuguesas*:

Só que em Beja ou Lisboa, de cal ou de calçada – há sempre uma clausura pronta a quem levanta a garimpa contra os usos:
freira não copula
mulher parida e laureada
escreve mas não pula
(e muito menos se o fizer a três)
com a Literatura
LITERATURA, não se faz
rodinhas (Barreno, Horta & Costa 1974: 13)

Essa nova produção transgressora encontra referência em autoras extremamente ousadas para suas épocas, como as brasileiras Francisca Júlia (1871 – 1920) e Gilka Machado (1983 – 1980) ou as portuguesas Judith Teixeira (1880 – 1959) e Florbela Espanca (1894 – 1930). No entanto, justamente por seu posicionamento contestatório, estas sofreram repetidas tentativas de apagamento da história oficial da literatura. Afinal, se havia poucas escritoras compondo os panoramas literários português e brasileiro no início do século XX, as escolhidas para integrar o cânone jamais seriam as rebeldes.

Nesse jogo estético, observamos que “uma nova produção (literária) e um feminismo militante se dão as mãos, propondo-se a despoetizar, a desmontar o código marcado do feminino e do poético” (Cesar 1993: 145), o que provoca a emergência de uma escrita “errante, descontínua, desnivelada, expondo com intensidade muito sentimento em estado bruto” (Cesar 1993: 175), como analisa a também poeta Ana Cristina César em um de seus ensaios de crítica literária reunidos em *Escritos no Rio*. Não é de se admirar, portanto, que para se produzir sentidos tão intensos, tão ligados ao sentir - quase material - o corpo se torne meio e matéria da criação literária e que se eleja frequentemente o erotismo como tema.

Uma questão emerge desse contexto: por que o corpo passa a ser pensado materialmente na literatura justamente pelos sujeitos marcados pela diferença? Para começar a desenvolver essa problemática, convocamos a constatação das pesquisadoras portuguesas Maria Irene Ramalho e Ana Luísa Amaral sobre “poesia e sexo” no ensaio *Sobre a ‘escrita feminina’*:

Porque durante tanto tempo o saber da palavra pareceu ser prerrogativa masculina, a que as mulheres acediam esporadicamente por transgressão ou roubo, é frequente ler na poesia escrita por mulheres três atitudes distintas. A postulação indirecta do ‘ser universal’ pela suspensão conscientemente cuidadosa dos géneros gramaticais; a reivindicação de temas e formas retirados da esfera dita masculina, como o consensualmente público e político ou a expressão despudorada do erotismo; e a assunção desassombrada e a valorização desafiadora (ora explícitas ora implícitas) de uma esfera socialmente considerada feminina. (Amaral & Ramalho 1997: 23)

Na escrita erótica, explícita ou implícita, as escritoras acabam, de uma forma ou outra, denunciando-se “mulheres” pela elaboração sobre a experiência corporal. Mesmo diante da fragilidade do “eu” textual apontada por Jacques Derrida em *La Loi du Genre (Parages, 1986)*, o sujeito feminino será sempre lido como o “outro” no discurso. Desta forma, a criação do erotismo feminino parte sempre de uma libertação e de um posicionamento inevitável. A autora precisa colocar-se em movimento frente ao outro “neutro” dominante, mobilizando uma ação de coragem. Talvez, por isso, o ato sexual seja muitas vezes representado como embate na poesia erótica feminina, como observamos em Maria Teresa Horta e em Olga Savary:

GOZO V

Vigilante a crueldade
no meu ventre

A fenda atenta
e voraz
que devora o que é
dormente

a febre que a boca
empresta
a vela que empurra o vento

a vara que fende
a carne

a crueldade que entende
o grito sobre o orgasmo
que me prende e me desprende (Horta 1976: 159)

GUERRA SANTA

Tenho um medo da fera que me pelo,
ao vê-la quase perco a fala
(embora seja a fera o que mais quero)

mas reagindo digo-lhe palavras doces
e palavras ásperas, torno
igual minha voz à voz dos bichos

para seduzi-la ou para intimidá-la,
para que pontiaguda me toma das entranhas
depois de dilacerar com as garras meu vestido. (Savary 1982: 27)

Nos poemas acima, a mulher não apenas enxerga como violenta a ação possessiva do homem sobre si, mas reage e contesta-a, mostrando sua força para relacionar-se de igual para igual com ele. Afinal, é ela quem “devora” (Horta 1976: 159) o corpo do amante-oponente. Em vez de se deixar intimidar pela selvageria “masculina” ou dominar por sua própria natureza selvagem, a enunciadora apropria-se desta característica – “torno/ igual minha voz à voz dos bichos” (Savary 1982: 27) – e a usa em prol do seu desejo – “para seduzi-la ou intimidá-la” (Savary 1982: 27). Desta forma, ambos os discursos poéticos equiparam os gêneros sexuais, propondo uma quebra na hierarquia do masculino sobre o feminino, sem que este precise sobrepor-se ao outro: observa-se o equilíbrio entre os sexos.

O autoconhecimento das enunciadoras dos poemas é o principal responsável por sua emancipação, tanto em sua relação consigo mesmas, como com os amantes e com o mundo. A metáfora relativa a algo que se abre – “fenda” (Horta 1976: 159) – representando a vagina, ou mesmo os corpos que se abrem por vontade própria, revela sua vulnerabilidade, mas não sua passividade, pois são elas que escolhem abrir-se e, a partir deste ato, não apenas recebem a reação dos homens, também provocam transformações sobre eles – “devora o que é/ dormente” (Horta 1976: 159).

Em uma das obras fundadoras do feminismo mais influentes à época da produção dos poemas acima analisados – de acordo com a supracitada tese de Joana Vieira Borges (2013) –, *O Segundo Sexo* (primeiramente lançado em 1949), Simone de Beauvoir destaca a importância da experiência corporal da mulher para a qualidade de sua criação artística e literária:

A arte, a literatura, a filosofia são tentativas de fundar de novo o mundo sobre uma liberdade humana: a do criador. É preciso, primeiramente, se colocar sem equívoco como uma liberdade para alimentar tal pretensão. As restrições que a educação e os costumes impõem à mulher limitam seu domínio sobre o universo.

(...)

Com efeito, para tornar-se um criador, não basta cultivar-se, isto é, integrar espetáculos e conhecimentos na vida; é preciso que a cultura seja apreendida através do livre movimento de uma transcendência; é preciso que o espírito, com todas as suas riquezas, se projete num céu vazio que lhe cabe povoar; mas se mil laços tênues o amarram à terra, desfaz-se o seu impulso. (Beauvoir 2009: 913 – 914)

O conhecimento adquirido por meio dessa experiência do corpo e do prazer é o que possibilita sabedoria e engenho nas ações e relações das enunciadoras dos versos de Horta e Savary: escrever o poema e escrever o corpo com “engenho e arte” (Camões 1982, I: 3). Numa espécie de resgate do princípio camoniano quinhentista, essas escritas de mulheres autônomas e experientes redimensionam a força enunciativa do poema épico de Luís de Camões – *Os Lusíadas* – onde o canto masculino, ajudado por “engenho e arte”, está à serviço da potencialização de uma identidade conformada pelos contornos do macho alfa patriarcal, conquistador de territórios e de corpos, a única identidade que se buscava exaltar e cantar literariamente na sociedade cristã ocidental até então. Ao par disso, pode-se observar que tal “domínio de si”, este *chez soi* apresentado pelas enunciadoras, não apenas confirmaria um novo estatuto feminino, como o inseriria no universo cultural mais amplo, ensejando uma dupla rasura: aquela relativa às mulheres como seres que se enunciam poeticamente dentro de um quadro eminentemente masculino, quanto o fazem socialmente ao reclamarem o direito ao corpo, às identidades e a um estar no mundo.

A violência evocada pelos versos de e Savary e de Horta transcende essa resignificação da relação dos corpos no coito – em que a mulher passa de objeto a sujeito atuante –, passando pela própria experiência do corpo feminino – que, por ser his-

toricamente reprimida, é sempre transgressora – e participa da construção poética, produzindo um efeito intenso de ferocidade na leitura. A vertiginosa cadência das ações dos poemas em direção ao êxtase corporal não pode ser apreendida apenas no âmbito da linguagem: a produção de sentidos dessa escrita corpórea passa, ainda, pela experiência do corpo do/a leitor/a, gerando um efeito de presença substancial, quase tangível, como proposto por Hans Ulrich Gumbrecht em *Produção de Presença* (2010):

a linguagem pode ser, ela também, produtora de presença. O ritmo ou o volume de um poema, por exemplo, ativam os sentidos de um modo que não se deve confundir com a atividade hermenêutica que atribui significados culturais determinados ao que tal poesia diz, assim como a vibração das cordas de um violino atinge nossos corpos a despeito do que possamos interpretar acerca da melodia em execução. (Gumbrecht 2010: 9)

A materialidade da expressão dos corpos femininos autônomos e experientes nessa poesia de autoria feminina emergente – e, talvez, feminista, uma vez que mostra corpos livres ou, ao menos, insurgentes e em busca da liberdade – exige uma análise comprometida não apenas com os significados, mas com os efeitos de presença provocados pelos textos. Se as fronteiras entre os sexos e os comportamentos tradicionalmente atribuídos a eles são constantemente ultrapassadas por essa nova escrita/estética combativa, o mesmo pode acontecer com as fronteiras entre corpos – descritos e inscritos, que escrevem, dizem, leem ou ouvem – e textos, entendendo que tais corpos femininos (como corpos dos sujeitos da diferença) são, por princípio, corpos que tanto se manifestam no texto quanto são textos manifestos pelo corpo. Talvez tenha sido esta a questão que instigou Ana Cristina Cesar:

olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado entre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas (Cesar 2013: 19)

DISCURSO QUE DESPRENDE

O sujeito desta escrita “feminina” ascendente apropriou-se tanto do seu corpo físico como do corpo do texto. Quanto mais liberta-se para abordar as experiências do mundo, mais liberta-se das formas canônicas de expressão, criando novas textualidades insurgentes que nem sempre se adequam a um gênero literário, assim como não se adequam aos lugares de fala tradicionalmente reservados aos gêneros sexuais e identitários. Trata-se de um discurso incessantemente transgressor, sempre esbarrando em algum limite em que “a transgressão transpõe e não cessa de

recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível” (Foucault 2009: 32).

Eis a diferença entre a literatura erótica feita por mulheres e a produção masculina heterossexual dominante: apenas pelo dizer “pornográfico”, que constitui-se como um instaurar da abjeção na linguagem, não importando o conteúdo, a escritora adentra um espaço de conflito. Ou seja, ainda que uma autora produza um conteúdo de teor erótico ou pornográfico identificado com a tradição do erotismo patriarcal, em que a mulher figura sempre como um ser passivo na experiência sensual – como é o caso de *best sellers* contemporâneos, como *Cinquenta tons de cinza* (2011), da autora inglesa Erika Leonard James –, o fato desse texto ter sido assinado por uma mulher já o coloca no âmbito da transgressão, uma vez que escrever sobre sexo não é algo esperado de uma mulher que siga a moral e os bons costumes. Como propõe Hélène Cixous no ensaio “O riso da Medusa” (1975):

Um texto feminino não pode deixar de ser mais do que subversivo; se ele se escreve, é levantando, vulcanicamente, a velha crosta imobilizante, que carrega investimentos masculinos, e não de outra forma; não há lugar para ela se ela não é um ele? Se ela é ela-ela, o é para destruir tudo, para despedaçar os fundamentos das instituições, para jogar a lei para o alto, para entortar a “verdade” de tanto rir. (Brandão 2017: 147)

Desta forma, as autoras analisadas neste artigo que não apenas escrevem sobre sexo, mas criam uma nova ótica sobre o erotismo ao inscreverem seus corpos e desejos de forma ativa no jogo sexual e transformam sua poesia em arma na luta contra o sistema machista, mesmo que não seja esta a intenção. O momento histórico compreendido pelas décadas de 1970 e 1980 no Brasil e em Portugal intensifica a atribuição de um caráter político inerente à produção erótica feminina. A censura a *Novas Cartas Portuguesas* reverbera em autoras suas contemporâneas - inclusive nas brasileiras - que se não a tomam como ameaça, certamente a usam como estímulo à rebeldia.

A violência entre os corpos masculinos e femininos nos poemas reproduzidos acima permeia boa parte da produção feminina da época que se faz de alguma forma transgressora. O embate no jogo erótico representa a luta real pela libertação do corpo feminino na sociedade, mas também a reivindicação de espaço para as mulheres escritoras no cânone literário. Por isso, é tão importante que as enunciadoras desses poemas identifiquem-se, denunciem-se como mulheres e coloquem-se em posição ativa no sexo e no poema. O “grito sobre o orgasmo” (Horta 1976: 159) que “prende” a enunciadora à sua condição de mulher também a “desprende”, como se observa, igualmente, neste poema de Luiza Neto Jorge:

A LÍNGUA

A língua
que é líquido
sacro
não transborda

um dedo
que tocou
a palavra
não a aborda (Jorge 1973: 60)

Aquele que tocou “a palavra” (de Deus) não se atreveria a abordar a língua (órgão) e seus usos eróticos. A sagrada língua portuguesa não transcenderia suas normas. Mas o discurso sobre Deus está em extinção e a poeta coloca toda essa ordem em xeque. Afinal, “mulher parida e laureada” (Barreno, Horta & Costa 1974: 13) escreve e também “pula” os limites da literatura canônica patriarcal. E, ao enunciar-se como mulher, enfatiza a conquista de um território antes interdito para si.

Se a publicação e circulação destas autoras representa um processo de invasão e ocupação do meio literário por grupos e discursos cujo acesso não era permitido ou bem visto anteriormente – e que continua sendo mal visto até hoje, mas já tomou proporções em que não há mais como proibi-lo ou negá-lo –, o principal instrumento para o desbravamento desse novo território é o corpo. Um corpo que se manifesta na língua e a transforma.

LINGUAGEM DESDOBRADA

A apropriação do corpo feminino e do discurso construído sobre ele por parte da mulher torna-a, finalmente, enunciadora do seu próprio discurso. Por mais experimental que seja essa escrita transgressora, que joga com os limites da linguagem canônica como se ela fosse de vidro e “a cada palavra essa língua se estilhaça e novamente se recompõe” (Hilst 1970: 137), sua criação parte de um sentimento íntegro de autonomia e dignidade. Afinal, para “escrever com honestidade” (Hilst 1970: 137), sobretudo, o erótico, é preciso estar munido de sua dignidade:

Para as quatro autoras [BARRENO, HORTA, COSTA e HILST], “escrever com dignidade” (FF, p. 21) redundo do fato de que “não interessa o objecto, apenas pretexto, mas antes a paixão” e “antes o seu exercício” (NCP, p. 3). Ora, se a escrita digna se relaciona à paixão e ao prazer, como observamos não só em *Fluxo-Floema*, mas em toda obra hilstiana e que ambos, paixão e prazer, são um exercício, como vemos em *Novas Cartas Portuguesas*, é sempre válida a reiteração de que o par acima – relacionado às duas obras – esteja intimamente

ligado à experiência do corpo e com a criação de uma nova gramática literária capaz de dizer-lhes em termos ficcionais. Nesse sentido, esta nova gramática que é dignidade, paixão e prazer, nasce, como dirá Derrida (1976, p. 249-285) de um engendramento só possível no corpo da mulher. (Inácio 2016: 18)

A potência dessa nova escrita do corpo da mulher mostra-se nas “pregas” e “plissados” dos seus textos, como propostas por Derrida (1986). A palavra dessas autoras está sempre em jogo com e contra o cânone. “Atada” pela linha da tradição literária que as precede, aproxima-se e afasta-se dela dobrando-se sobre si mesma como uma sanfona de tecido presa apenas por um lado forma pregas numa saia plissada. No palimpsesto da literatura, essa nova linguagem experimental e estilhaçada reescreve, faz paródias e paráfrases, dobra-se e desdobra-se sobre o cânone, tanto para combatê-lo, como para inserir-se nele.

Esse jogo transgressor acaba por desestabilizar a tradição literária: avança sobre ela inovando nas formas, misturando e transcendendo gêneros literários como em *Fluxo-Floema* e *Novas Cartas Portuguesas*, bem como inserindo novos temas nas formas tradicionais, como Olga Savary faz com o haicai:

ENTRE ERÓTICA E MÍSTICA

As palavras,
Poesia, não só combate.
Durmo com elas. (Savary 1998: 215)

Metalinguagem, alusão ao corpo e ao exercício erótico – pela possibilidade de interpretação semântica da palavra “durmo” relacionada ao coito – e uma conversa com Carlos Drummond de Andrade através do intertexto dos seus versos “Lutar com as palavras/ é a luta mais vã” (“O lutador” em *Claro Enigma*, 1945). Tudo isso atado à tradição do haicai, agora ressignificada e transgredida.

Trata-se de uma amostra concentrada das dobras textuais de Derrida. É preciso analisar cada palavra com cuidado, já que de cada uma delas ascendem significados e metáforas intimamente intrincados na cultura em que foram inscritos. E por cada ângulo que se olhe, é possível obter uma nova interpretação, encontrar um intertexto, uma referência proposital ou não. O próprio posicionamento do poema oscila em relação ao cânone, à produção da autora ou das autoras contemporâneas. Ao mesmo tempo em que todos esses efeitos de sentido e presença misturam-se e realizam-se de uma só vez na leitura fluida do poema.

Da mesma forma, Adélia Prado dobra e desdobra-se não apenas sobre o texto canônico, mas sobre o texto sagrado. Mais que questionar os limites do discurso sobre seu corpo, transpõe os limites dos discursos sobre o corpo de Deus. Num poema plissado de cima abaixo, evidencia a força e fragilidade concomitante da tradição literária e religiosa que sustentam os discursos de interdição ao corpo e ao prazer:

FESTA DO CORPO DE DEUS

Como um tumor maduro
a poesia pulsa dolorosa,
anunciando a paixão:
“Ó crux 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. (Prado 2015: 69-70)

A poética de Prado revela o “embuste” do discurso cristão que condena o sexo e impõe a castidade à imagem de Deus. Enquanto isso, Deus está nu e por baixo dos panos desse discurso conservador, mostra seu corpo, seu sexo – masculino –, suas nádegas, em praça pública. O poema continua o embate sobre o corpo questionando: se essa nudez não significa pornografia, por que a imagem de uma mulher no clímax do prazer carnal deveria ser considerada pecado? Desta forma, reivindica uma revisão do discurso sacral e a libertação dos corpos.

Os versos oscilam entre o erotismo de uma poesia que “pulsa dolorosa”, impressionada com a constatação de que “Jesus tem um par de nádegas!”, e “a inocência da carne” que coloca o sexo no seu lugar cotidiano, corriqueiro. Neste movimento,

Prado promove uma “valorização desafiadora” das temáticas relacionadas à esfera cotidiana, historicamente associada à mulher, como apontaram Amaral & Ramalho (1997).

CORPOS QUE ESCREVEM

Para as enunciativas desta nova poesia, não há nada mais cotidiano que o corpo, os corpos. O corpo feminino, que sempre habitou a literatura como objeto de desejo descrito por discursos que o esvaziavam de sua autonomia, agora apresenta-se na poesia em toda sua dignidade, relacionando-se com o mundo e com outros corpos de acordo com sua vontade, convertendo-se em sujeito e objeto do seu próprio discurso (Foucault 1987: 31-32). Esse corpo atuante nem sempre é caracterizado de forma que se possa definir seu gênero sexual. Muitas vezes, ele sequer é descrito, aparece nos intertextos, por dedução, em relação a outros elementos e personagens do poema – ou pela simples associação do gênero da autora ao do/a enunciativo/a.

É desta forma que a poesia feita por mulheres insere na literatura outro corpo tradicionalmente banido como objeto: o masculino. Sobretudo na poesia erótica de algumas das poetisas analisadas neste artigo, quando falam de relações heterossexuais, os corpos de ambos os sexos revelam-se por meio de sua interação ou pelo olhar da mulher que escreve:

LARANJA

Rosa branda na espuma
do meio-dia
com janelas nas laranjas

e um risco de sombra
sobra a cal
traçado devagar como uma franja

Meu claustro de musgo
e de fermento
onde o ferro se perde de humidade

Onde o tempo se inventa
noutro tempo
feito de musgo – franbueza
e carne (Horta 1976: 21)

VIDA II

Quase não falo e do mundo
não quero nada do mundo;
só um aceno, alguma espiga
e apenas esta pênfil
adaga nua
que se dilata
em aéreos jardins de espuma
sitiando a forma viva. (Savary 1982: 21)

Nos versos de Horta e Savary, “Adaga”, “espiga” e “ferro” podem referir-se ao órgão sexual masculino – bem como “vara”, “faca”, “punhal” ou “fruto” em outros poemas de *Educação Sentimental* e *Magma* – e “espuma”, ao esperma. Não é que as autoras tenham inventado as metáforas que associam figuras de formato fálico ao pênis: a novidade dos seus discursos é que essa mulher emancipada lança um olhar sobre os corpos, tanto o masculino como o feminino, numa perspectiva transgressora que possibilita a diversificação da representação do corpo masculino na literatura.

Através das vozes de autoras como estas, o olhar sobre o corpo masculino pode ser ampliado e detalhado, alcançando sutilezas que revelam suas facetas menos identificadas com as características historicamente atribuídas ao homem. O falo que é violento como uma faca, é também frágil como um fruto nu, exposto, e produz um gozo que pode ser leve como “aéreos jardins de espuma” (Savary 1982: 21). Da mesma forma, o corpo feminino socialmente visto como frágil mostra sua voracidade ao manipular ou “devorar” o corpo masculino.

A força proporcionada pela autonomia feminina nem sempre se manifesta nessa poesia de forma material, diretamente ligada ao corpo. Afinal, a desconstrução dos papéis tradicionalmente marcados como masculinos ou femininos é um dos pilares de sua potência e demonstra que o poder não está condicionado à força física, é antes uma apropriação discursiva. A mulher que escreve munida de sua dignidade está pronta para o embate não apenas diante dos homens, mas diante de Deus ou da morte, como sugere Hilda Hilst:

II

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. (Hilst 1980: 22)

Na amostra das poéticas femininas desprendidas e desdobradas das décadas de 1970 e 1980 brasileira e portuguesa analisadas neste artigo, o discurso sobre Deus perdeu sua força, Deus está nu e seu corpo “masculino” habita o mesmo campo de batalha em que lutam para libertar-se os corpos femininos. A “guerra” estende-se à linguagem, mas, neste campo, não há perdas, apenas novas possibilidades e potencialidades expressivas.

Como propõe Maria Irene Ramalho em *O estudo sobre as mulheres e o saber* (2001), a poesia frequentemente se antecipa à investigação científica feminista, pois quando denuncia a condição da mulher, aponta também para sua superação. Para ela, o caráter transgressor da linguagem torna o poético essencialmente feminista. Afinal, o corpo da mulher é “um campo de batalha” – como propôs a artista visual Bárbara Krugger na obra *Untitled (Your body is a battleground)*, de 1989, tornando essa ideia já corrente nos meios feministas da época um ícone artístico –, seja escrevendo, seja escrito. Esses múltiplos embates de corpo e texto transformaram a tradição literária e nos acompanham nessa incessante transgressão, que segue ecoando na poesia feita por mulheres até hoje:

o corpo é um corpo

*o corpo é um campo
de batalha*

*se diz faça diz faça
se diz toque diz toca
esconde encolhe esconde*

*meu campo é um campo
de batalha
de apanhadores*

*e quando se dirá
amanhecer flauta
águas-vivas líquens
piratas areia quente
e cavalos grávidos de mar?*

: mais que nada se dirá
quando
um corpo for um corpo
um corpo for um corpo
um corpo é um corpo
um corpo é um corpo (Rüsche 2014)

A necessidade de afirmar repetidamente que “um corpo é um corpo” demonstra a persistência da luta pela liberdade dos corpos na contemporaneidade. A construção titubeante da segunda estrofe, que faz e desfaz seu sentido, bem como a enumeração propositalmente aleatória da quarta estrofe, que tende ao ininteligível, produzem um efeito de hesitação e incompreensão na leitura que pode representar a dificuldade de ser e dizer-se frente às opressões cotidianas que cerceiam a experiência dos sujeitos, sobretudo aqueles marcados pela diferença.

No entanto, a última estrofe aponta para a superação dessas limitações quando muda do tempo verbal futuro para o presente, como se o embate pela liberdade material dos corpos se realizasse no e por meio do próprio discurso. Afinal, na atual sociedade da informação, palavra é ação e a poesia feita por mulheres segue, através das décadas, transgredindo e inserindo-se na tradição, sempre evidenciando que a literatura também é um campo de batalha.

Não por acaso, as poéticas analisadas neste artigo, desde as publicadas nos anos 1970 até às atuais, apontam para a possibilidade de realização do embate pela liberdade material dos corpos no e por meio do discurso literário. Esse movimento quase subterrâneo passa muitas vezes despercebido em leituras mais tradicionais, escondido em metáforas ou atropelado pela crença em estereótipos relativos a uma tal “feminilidade” ideal que insiste em assombrar a sociedade e o cânone literário. Mesmo assim, a reivindicação de vozes autônomas que contemplem as experiências de ser mulher em sua totalidade, incluindo os sentidos dos corpos e desejos, acaba por revelar-se em uma análise literária contemporânea comprometida com a emancipação da mulher que, talvez, possa vir a ligar os pontos de ruptura emergentes dos textos de certas autoras para, enfim, costurar uma tradição literária feminista de Língua Portuguesa.

OBRAS CITADAS

AMARAL, Ana Luísa & Maria Irene Ramalho de Souza Santos. Sobre a “escrita feminina”. *Oficina do CES* (Coimbra), n. 90, abr. de 1997. Disponível em: <https://ces.uc.pt/pt/publicacoes/outras-publicacoes-e-colecoes/oficina-do-ces/numeros/oficina-90>

AMARAL, Helena & Felipa Mourato. O processo das três Marias: história de um julgamento. *Capazes*, 25 out. 2015. Disponível em: <https://capazes.pt/cronicas/editorial/o-processo-das-tres-marias-historia-de-um-julgamento-por-felipa-mourato/view-all/>.

BARRENO, Maria Isabel, Maria Teresa Horta & Maria Velho da Costa. *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa: Futura, 1974.

BARROSO, Carmen. *Mulher, Sociedade e Estado no Brasil*. UNICEF. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução: Sergio Millet. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2v.

BORGES, Joana Vieira. *Trajatórias e leituras feministas no Brasil e na Argentina (1960-1980)*. 2013. UFC, Tese (PPG em História). Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/107433>

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto, 1982.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

———. *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

CIXOUS, Hélène. O riso da Medusa (1975). Izabel Brandão (org). *Traduções da Cultura: Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL, 2017, pp. 129-155.

DERRIDA, Jacques. *Parages*. Paris: Galilée, 1986.

FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

———. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

———. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GOTLIB, Nádia Battella. *A literatura feita por mulheres no Brasil*. Oxford: University of Oxford, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HANISCH, Carol. *The Personal is Political* (1969). Disponível em: <http://carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>.

HILST, Hilda. *da morte. odes mínimas*. São Paulo: Massao Ohno/Roswitha Kempf, 1980.

———. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

HORTA, Maria Teresa. *Educação Sentimental*. Lisboa: A Comuna, 1976.

INÁCIO, Emerson da Cruz. *Do corpo o canto, perfumada presença: o corpo, Fluxo-Floema e Novas Cartas Portuguesas*. USP 2016. Tese (Livre-Docência).

JORGE, Luiza Neto. *Os sítios sitiados*. Lisboa: Plátano, 1973.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PRADO, Adélia. *Terra de Santa Cruz*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

RAMALHO, Maria Irene. Os estudos sobre as mulheres e o saber: donde se conclui que o poético é feminista. *EX AEQUO*, n. 5, 2001, pp. 107-122.

RÜSCHE, Ana. *o corpo é um corpo*. Blog: ana rüsche | escritora (São Paulo), 2014. Disponível em: <http://wordpress.anarusche.com/o-corpo-e-um-corpo/>.

SAVARY, Olga. *Magma*. São Paulo: Massao Ohno/Roswitha Kempf (coedição), 1982.

———. *Repertório selvagem* – Obra reunida – 12 livros de poesia. Rio de Janeiro: Multi-
mais, 1998.

SOUZA, Sandra Maria Nascimento. *Mulheres em movimento: memória da participação das mulheres nos movimentos pelas transformações nas relações de gênero dos anos 1970 a 1980*. São Luís: EDUFMA, 2007.

EROTICISM AS BATTLE: THE BODY IN (AT) POETRY BY WOMEN

ABSTRACT: This article proposes a discussion on Brazilian and Portuguese poetics about the female body and the social conditions of women, produced during the decades of 1970 and 1980, through the works of authors like Maria Teresa Horta, Clarice Lispector, Ana Cristina Cesar, Luiza Neto Jorge, Adélia Prado and Olga Savary, amongst others. In a moment of social struggle against governmental and ideological repression, the emerging need for a socially disruptive speech becomes apparent (Foucault 2014), mostly one in which the female body is an active ruler and subject of the literary process, specially in erotic poetry. Through a comparative study involved with sense and presence effects of the literary pieces (Gumbrecht 2010), we bring an analysis upon the relationship between the new transgressive writings (Foucault 1963) made by women and the canon literature of the period, in agreement with Derrida's (1986) thoughts and in compliance with the feminist speech. It's noticeable that the fight for material freedom of the female body can be achieved in - and by means of - the poetic speech, in a literary movement that persists in female written poetry and prose until this day.

KEYWORDS: poetry in Portuguese; gender; eroticisms; comparative literature.

Recebido em 14 de outubro de 2017; aprovado em 2 de junho de 2018.