

CORPO E RELAÇÕES DE GÊNERO NA POESIA DE MARINA COLASANTI: UMA LEITURA FEMINISTA DO ERÓTICO DE AUTORIA FEMININA

Tássia Tavares de Oliveira (UFCG)
Liane Schneider (UFPB)

Considerações iniciais

Pensar sobre a relação entre as mulheres e a temática erótica nos traz diversas reflexões feministas, não só pela 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, seja através da mídia, da religião, da publicidade, da educação familiar tradicional, etc.

Ao analisar os poemas eróticos de autoria feminina sob 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 representam bem tal perspectiva, pois rompem com os padrões de representação do corpo feminino comumente presentes na publicidade e pelos meios de comunicação de massa (a “mulher objeto” ou “mulher adereço”), ao mesmo tempo em que reivindicam a livre manifestação do desejo feminino, ao contrário do que pregam os discursos falso-moralistas e religiosos de exaltação da mulher casta como “mulher de verdade” ou “mulher de valor”. Portanto, longe de endossarem o discurso moralizante sobre o sexo e das manifestações alienantes sobre a sexualidade feminina, tais poemas revelam um olhar afinado com os anseios feministas básicos sobre o direito ao próprio corpo.

Consoante, nosso objetivo é analisar alguns dos poemas da escritora Marina Colasanti, presentes em seu livro de estreia no gênero lírico, *Rota de colisão* (1993), que tratem da temática erótica e/ou tragam representações do corpo feminino, de modo a analisar, sob uma perspectiva declaradamente feminista e sob a égide dos estudos de

gênero, como a poesia erótica de autoria feminina consegue romper literariamente com as imposições feitas ao corpo feminino e às barreiras presentes nas manifestações sobre a sua sexualidade. Frisamos que tal temática em si não traz nada de novo, textos literários que trazem representações artísticas do corpo feminino são extremamente recorrentes, porém, quando temos tais manifestações artísticas unidas à questão da autoria feminina elas ganham uma nova dimensão, não são recebidas da mesma forma. 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.

A questão do corpo na pauta feminista

A história do feminismo como movimento social organizado inclui uma série de narrativas que convergem no sentido de ampliar as discussões e direitos reivindicados pelas mulheres na sociedade patriarcal. A história oficial do feminismo traduz-se num progresso, a partir de um movimento de caráter exclusivista, dominado por mulheres brancas heterossexuais de classe média, para um movimento maior e mais inclusivo, integrando na pauta as questões das mulheres lésbicas, negras, pobres, trabalhadoras (FRASER, 2007). Um momento emblemático dessa trajetória é o que a crítica chama de segunda onda do movimento feminista, justamente quando tal discurso passa a gozar de um caráter mais teórico e acadêmico, em virtude do advento do conceito de gênero, ao passo em que as feministas se viam cada vez mais separadas do campo político.

Para Nancy Fraser (2007) a história da segunda onda do feminismo se divide em três fases: na primeira, durante o período do pós-guerra até meados dos anos 60, o feminismo estava imbricado na que se convencionou chamar de novos movimentos sociais, relacionado à Nova esquerda, sua atuação, portanto, se dava principalmente na arena das manifestações de rua, no intuito de questionar a distribuição entre as classes e inserir aí a questão do gênero. Na segunda fase surgem as políticas de identidade e o movimento perde um pouco de sua anterior atuação (a busca por igualdade) para se

focar na questão da valorização das diferenças, ou seja, as questões culturais tomam a dianteira e torna-se o discurso mais acadêmico, distante das lutas que se travavam com a ascensão da política neoliberal (nesse sentido, a autora tece a sua crítica a tal guinada apolítica). A terceira fase seria o que a autora chama de feminismo transnacional, que surge no mundo pós 11 de setembro, quando o território norte-americano deixa de ser o eixo principal de irradiação de tais manifestações, que, impulsionadas também pela globalização, passam a se originar em espaços transnacionais. Segundo a autora, “o feminismo falhou ao tentar alcançar estratos das mulheres trabalhadoras e de classe baixa, atraídas na última década para a cristandade evangélica” (FRASER, 2007, p. 301). Tal momento, por ser ainda recente, demanda das ativistas a necessidade de reinventar o feminismo nesse novo contexto.

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

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

O corpo é um agente da cultura. A forma com que nos cuidamos, vestimos e alimentamos funcionam como poderosas formas simbólicas em que uma cultura se inscreve e se reforça através da linguagem corporal (BORDO, 1997). O corpo, portanto, é também lugar de controle social. “Nossos corpos são treinados, moldados e marcados pelo cunho das formas históricas predominantes de individualidade, desejo, masculinidade e feminidade” (BORDO, 1997, p. 20). As mulheres, particularmente,

gastam muito tempo com o tratamento e a disciplina de seus corpos, como facilmente podemos constatar no nosso convívio e experiência.

Através da busca de um ideal de feminidade evanescente, homogeneizante, sempre em mutação — uma busca sem fim e sem descanso, que exige das mulheres que sigam constantemente mudanças insignificantes e muitas vezes extravagantes da moda — os corpos femininos tornam-se o que Foucault chama de "corpos dóceis": aqueles cujas forças e energias estão habituadas ao controle externo, à sujeição, à transformação e ao "aperfeiçoamento". Por meio de disciplinas rigorosas e reguladoras sobre a dieta, a maquiagem, e o vestuário — princípios organizadores centrais do tempo e do espaço nos dias de muitas mulheres — somos convertidas em pessoas menos orientadas para o social e mais centradas na automodificação. Induzidas por essas disciplinas, continuamos a memorizar em nossos corpos o sentimento e a convicção de carência e insuficiência, a achar que nunca somos suficientemente boas. Nos casos extremos, as práticas da feminidade podem nos levar à absoluta desmoralização, à debilitação e à morte. (BORDO, 1997, p. 20)

Susan Bordo, portanto, defende que o disciplinamento e a normatização do corpo feminino historicamente funcionam como uma estratégia durável e flexível de controle social. Por isso a necessidade de um discurso político eficaz sobre o corpo feminino, que retome o discurso feminista dos anos 60/70 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).

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

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

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

A poesia erótica de Marina Colasanti

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

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

Vejamos como tal transgressão se opera nos poemas a seguir. No poema “Entre um jogo e outro” a voz lírica é marcadamente feminina. Isso pode ser verificado através do emprego do adjetivo “quieta”, no feminino (segundo verso da segunda estrofe). Trata-se, portanto, de uma relação íntima heterossexual, na qual a mulher se dirige ao homem amado. É interessante observarmos como, nesse poema, a questão erótica

aparece diluída em meio a outros prazeres do cotidiano do casal, que revelam um alto grau de intimidade e cumplicidade dos amantes.

Entre um jogo e outro

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

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

(COLASANTI, 1993, p. 32)

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

O primeiro deleite ressaltado é o prazer de contemplar o corpo nu do amado na cama (“Ter você nu na cama / que deleite”). A imagem provocada, portanto, rompe com as representações eróticas tradicionais do corpo nu feminino sobre a cama, aqui é o nu masculino que causa deleite à voz lírica.

A seguir, são ressaltados aspectos lúdicos da relação amorosa e carnal: “E como a gente brinca / e rola e ri”; e logo as supostas brincadeiras assumem um aspecto mais

erotizado: “para depois sentar / nos lençóis decompostos / o corpo ainda suado”. Tanto a imagem dos lençóis decompostos como a dos corpos ainda suados remetem à relação sexual recém concluída, quando os amantes sentam-se sobre a cama, e assim, a suposta brincadeira de rolar e rir, na verdade, revela-se ser o próprio ato sexual, impregnado de leveza e satisfação dos amantes que, cúmplices, se satisfazem em ato lúdico e erótico.

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

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

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

Assim, a enunciação erótica no poema de Marina Colasanti é marcada tanto pela naturalidade com que evoca a questão sexual, como também pela inversão que provoca ao representar o corpo masculino como objeto do desejo feminino, uma figura literária pouco usual. “Por instaurar o corpo feminino como território não somente desejado,

mas também desejoso, a poesia de Marina Colasanti convida a um (re) pensar o papel estabelecido para os sujeitos do ato amoroso em seus (des) encontros” (SILVA, 2008, p. 160). Vejamos como a construção dessa imagem metaforizada é bem trabalhada no poema “Corpo adentro”.

Corpo adentro

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

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

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

(COLASANTI, 1993, p. 60)

Nesse poema não há a marca de gênero que nos permita afirmar com mais exatidão o sexo da voz lírica. No entanto, dadas as representações simbólicas da penetração sexual (“me afio e enfio”; “teu corpo é pele exata para o meu”, além do próprio título “corpo adentro”) podemos supor que o eu lírico agora é masculino. Essa é a leitura feita por Silva (2008, p. 163): “A ideia um tanto óbvia de que é o homem que adentra no corpo da mulher é atestada na segunda estrofe, pelo vocábulo expresso em gênero masculino, “invasor””. Não concordamos necessariamente com tal “obviedade” apontada, até porque há outras modalidades sexuais, e nem podemos excluir as relações homossexuais; além disso, analisamos que o vocábulo “invasor”, no masculino, pode referir-se ao vocábulo também masculino “corpo”, e o corpo pode ser masculino ou

feminino. Apesar de tal ressalva, corroboramos que tal leitura é sim legítima e será aqui tomada.

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

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

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

Na segunda estrofe, além da metáfora do casulo, símbolo de fechamento e proteção, o emprego dos versos “*invasor recebido / com licores*” sugere “uma espécie de valorização das secreções naturais do órgão genital feminino por meio da comparação com licores: as delícias dos licores correspondem às delícias da intimidade” (SILVA, 2008, p. 163). Mais uma vez acreditamos que os licores não necessariamente

emanam apenas do corpo feminino, podendo referir-se também ao esperma masculino. A terceira estrofe coroa as metáforas da penetração sexual prazerosa com imagens de elementos da natureza (pena de garça, brilho de romã, aurora boreal), tal recorrência de imagens indica a busca de intimidade, de doce aconchego proporcionado pelo corpo do outro. “O erotismo metaforiza a comunhão plena de corpo e de subjetividade do eu-poético com seu amado em específico” (SILVA, 2008, p. 166). Nesse sentido, Silva (2008) observa que o poema desmistifica a crença da vagina dentada (o medo masculino de que a vagina seria capaz de devorar o pênis).

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

Considerações finais

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

Procuramos demonstrar como os poemas eróticos de *Rota de colisão* (1993) rompem com o lugar comum das representações femininas sensuais ao demonstrar uma mulher erotizada, mas também muito natural e por isso comum. Afinal, o sexo é algo experienciado, de diferentes formas, por todos os “tipos” de mulheres, as prostitutas e as esposas, as vadias e as religiosas, jovens e velhas, sejam elas consideradas belas ou feias. Assim, a voz lírica de Colasanti dialoga com a experiência de outras mulheres e as convida, sem discriminação ou repressão, a aventurar-se na experiência erótica do auto

conhecimento, da livre enunciação sobre o sexo, da assunção de seu corpo como desejoso do outro e também prazeroso para o outro. Todas as mulheres são aptas ao exercício da sexualidade e para o direito de exercer sua luxúria, livre de culpas do pecado, mais próximas da liberdade sexual.

Referências

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.

COLASANTI, Marina. **Rota de colisão**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

FRASER, Nancy. *Mapeando a imaginação feminista: da redistribuição ao reconhecimento e à representação*. In: **Revista Estudos Feministas**. v. 15. n. 2. Florianópolis: 2007. p. 291-308.

NICHOLSON, Linda. *Interpretando o gênero*. In: **Revista Estudos Feministas**. v. 8. n. 2. Florianópolis: 2000. p. 9-41.

O'NEILL, Eileen. *(Re)representações 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.

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.

XAVIER, Elódia. *A representação do corpo no imaginário feminino: subalternidade e exclusão*. In: PIRES, Maria Isabel Edom (Org.). **Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea**. Brasília: UnB, 2008. p. 19-34.