

CORPO E EROTISMO NA POÉTICA COLASANTIANA

Tássia Tavares de Oliveira (UFCG)¹

Resumo: 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 tal característica nos poemas em consonância com as mudanças vivenciadas pelas mulheres na modernidade tardia graças ao feminismo. Nos propomos a sistematizar essa produção de viés erótico e analisar alguns dos poemas colasantianos, de modo que tal análise ilumine nossa compreensão sobre como as representações de Eros na poesia de Marina Colasanti rompem os interditos em relação à sexualidade feminina.

Palavras-chave: Poesia; Corpo; Gênero; Erotismo.


Considerações iniciais

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

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

O processo de transformação da intimidade nas sociedades modernas alterou significativamente o papel feminino na esfera privada, de modo que não podemos

¹ Professora de Literatura (UFCG), graduada em Letras (UFCG), Mestre e Doutora em Letras (UFPB). Contato: tassiatavares@gmail.com.




pensar em revolução sexual sem imaginar as pautas feministas sobre o direito ao próprio corpo e prazer. No entanto, mesmo em tempos de sexualidade plástica (GIDDENS, 1993), ainda há áreas e discursos que, quando proferidos por mulheres mudam de registro – passam de livre manifestação artística a rebaixamento da temática e, principalmente, do ser enunciador.

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/ídosa presentes nos poemas eróticos rompem com o interdito sobre a sexualidade feminina na maturidade; e que diversas associações são reveladas entre o ato sexual e a natureza implicando diversos efeitos ao longo dos poemas.

A relação entre eros e *poesis*

A atividade erótica é um tema recorrente na literatura e sempre despertou interesse não só artístico como sociológico e psicanalítico entre os escritores. Na década de 1950 o francês Georges Bataille publica *L'érotisme*, considerada uma das principais obras sobre o assunto. Nela, Bataille afirma que o domínio do erótico é por essência o domínio da violação e faz uma interessante relação entre a atividade sexual erotizada com os impulsos humanos de vida e de morte. 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).

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. Giddens (1993) nomeia a forma diferente com que nos relacionamos na contemporaneidade de




sexualidade plástica e aponta como ela é crucial para a reivindicação feminina ao prazer sexual.

A sexualidade plástica é a sexualidade descentralizada, liberta das necessidades de reprodução. Tem suas origens na tendência, iniciado no fim do século XVIII, à limitação rigorosa da dimensão da família; mas torna-se mais tarde mais desenvolvida como resultado da difusão da contracepção moderna e das novas tecnologias reprodutivas. A sexualidade plástica pode ser caracterizada como um traço da personalidade e, desse modo, está intrinsecamente vinculada ao eu. Ao mesmo tempo, em princípio, liberta a sexualidade da regra do falo, da importância jactanciosa da experiência sexual masculina. (GIDDENS, 1003, p. 10)

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

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




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

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

Pensar sobre a relação entre as mulheres e a temática erótica nos traz diversas reflexões feministas, não só pela crítica que se faz necessária à apropriação comercial que o corpo da mulher sofre cotidianamente, como também pela subversão que o prazer feminino ainda representa. Tal ambiguidade é diariamente alimentada pelas práticas sociais machistas de nossa sociedade, reforçadas seja através da mídia, da religião, da publicidade, da educação familiar tradicional, etc. Ao analisar os poemas eróticos de autoria feminina por uma perspectiva feminista pretendemos, portanto, defender uma dupla reivindicação: da autonomia do corpo feminino e da liberdade sexual para as mulheres. Acreditamos que os poemas de Marina Colasanti aqui estudados afinam-se apropriadamente com tal perspectiva, pois rompem com os padrões de representação do corpo feminino comumente presentes na publicidade e pelos meios de comunicação de massa (a “mulher objeto” ou “mulher adereço”), ao mesmo tempo em que reivindicam a livre manifestação do desejo feminino, ao contrário do que pregam os discursos falso-moralistas e religiosos de exaltação da mulher casta como “mulher de verdade” ou “mulher de valor”. Portanto, longe de endossarem o discurso moralizante sobre o sexo e as manifestações alienantes sobre a sexualidade feminina, tais poemas revelam um olhar afinado com os anseios feministas básicos sobre o direito ao próprio corpo.

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.


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

A lírica erótico-amorosa colasantiana

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

Rota de colisão

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




Encrespando a sensível superfície?
Por fora a alheia casca
Dentro a polpa
E a distância entre as duas
Que me atropela.
Pensei entrar na velhice
Por inteiro
Como um barco
Ou um cavalo.
Mas me surpreendo
Jovem velha e madura
Ao mesmo tempo.
E ainda aprendo a viver
Enquanto avanço
Na rota em cujo fim
A vida
Colide com a morte.

(COLASANTI, 1993, p. 106)

As interrogações no início do poema sinalizam a dificuldade de identificação do eu lírico com seu corpo. Tal dificuldade advém das marcas que o tempo deixa na pele através do processo de envelhecimento. 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). Ao comparar a própria pele da mão com uma luva e indagar-se de quem seria, a voz lírica revela não reconhecer aquela pele como sua. Desse modo, podemos afirmar que o reconhecimento ou não do corpo associa-se no poema com a própria identidade do sujeito, pois é através do corpo que essa identidade se materializa. Há uma identidade que se constrói ao longo do tempo e se transforma nas diferentes fases da vida humana, pois experienciamos diferentes realidades e modos de se compreender na infância, juventude, maturidade e velhice, tais transformações acompanham também as mudanças no próprio corpo, então o corpo é um registro dessa experiência de transformação que é a vida.


Com a chegada da velhice, o eu lírico observa metaforicamente um vento que encrespa a superfície da pele – “Que vento é este / Que sopra sem soprar / Encrespando



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

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 materização 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.

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



outras e o corpo revela isso através do lento, porém perceptível ao longo do tempo, processo de envelhecimento.


A metáfora do barco e do cavalo pode ser melhor compreendida aqui, quando a poeta 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 é muito tolhida e comumente atrelada à reprodução. O próprio “valor” de uma mulher chega a ser medido pela sua capacidade reprodutora, as mulheres inférteis e as que estão na menopausa sofrem enorme preconceito. Lago (2007) compreende a velhice como um fenômeno complexo bio-social e também psíquico, portanto, não apenas os fatores biológicos como as alterações hormonais interferem², 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 sobre a sexualidade da mulher madura é duplamente transgressor.

Frutos e flores

² 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).




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

É importante destacar que tal comparação parte do homem, 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 jovialidade.


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

Embora a idade seja, de fato, um dos fatores que pesam sobre a diminuição da lubrificação natural feminina, o principal fator que acarreta a diminuição do apetite sexual das mulheres é a própria falta de manejo masculino (não é raro que parceiros de longa data percam o interesse pelos corpos das parceiras e a “culpa” recai sobre uma fictícia perda irreparável da libido feminina). Por isso a voz lírica dá tanta importância ao desempenho do amado (“cada vez que sua faca / me trespassa” – onde faca e falo se correspondem, mas a metáfora criada não se limita apenas a penetração, mas ao ato sexual como um todo), capaz de fazê-la se desdobrar em “brancas flores”. A metáfora do florescimento com o prazer sexual é bastante interessante já que o florescer é diferente de dar frutos, portanto, o sexo não fica atrelado a função reprodutiva, mas ao prazer. Além disso, a cor branca das flores nos remete ao vestido das noivas, e tradicionalmente a noite de núpcias era a primeira relação sexual do casal; então é como se cada vez que a faca masculina do amado cortasse a maçã feminina ao meio, essa mulher fosse capaz de experienciar novamente as núpcias, já que o interesse sexual pelo parceiro permanece vivo e se renova. Também há a valorização da maturidade nos versos “eu maçã feita / e pra lá de madura”.

Referências

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.

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

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

FLEURY, Heloísa; ABDO, Carmita. **Sexualidade da mulher idosa.** Diagn Tratamento. 2015; 20(3):117-120.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade:** sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

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.

PAZ, Octávio. **A dupla chama:** amor e erotismo. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

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. **A paixão emancipatória:** vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira. Rio de Janeiro: Difel, 1999.