



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO**

**CENTRO DE LETRAS E ARTES**

**ESCOLA DE LETRAS**

**CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – LICENCIATURA**

**POR UMA POESIA ERÓTICA FEMININA**

**FERNANDA MARTINS CARDOSO**

**RIO DE JANEIRO  
DEZEMBRO DE 2019**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO**

**CENTRO DE LETRAS E ARTES**

**ESCOLA DE LETRAS**

**CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – LICENCIATURA**

**POR UMA POESIA ERÓTICA FEMININA**

**FERNANDA MARTINS CARDOSO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora como um dos requisitos para obtenção do Grau de Licenciatura em Letras, realizado sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Masé Lemos.

**RIO DE JANEIRO  
DEZEMBRO DE 2019**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO**

**CENTRO DE LETRAS E ARTES**

**ESCOLA DE LETRAS**

**CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – LICENCIATURA**

**Por uma poesia erótica feminina**

Por

Fernanda Martins Cardoso

**Trabalho de Conclusão de Curso**

**BANCA EXAMINADORA**

---

**(Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Viviane Vasconcellos)**

---

**(Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Masé Lemos)**

**RIO DE JANEIRO  
DEZEMBRO DE 2019**

## **AGRADECIMENTOS**

Antes e acima de tudo, à Lina, cujo amor e força infinitos serão para sempre exemplos de vida.

À minha família – mãe, tias, irmãs e primas – majoritariamente feminina, no seio da qual a sororidade existiu antes como prática que como conceito.

Ao meu pai, pelo apoio e compreensão.

Ao corpo docente da Escola de Letras, por todo o conhecimento compartilhado. Em especial às docentes, pelo apoio e força constantes, sem os quais eu com certeza não teria vindo até aqui. A vida em companhia de mulheres parece uma estrada um tanto mais segura de se caminhar; por isso, meu muitíssimo obrigada à Luciana Vilhena, à Elizabeth Sara Lewis, à Lúcia Ricotta, à Carla Miguelote e à minha incrível orientadora Masé Lemos.

Ao William, gentil gigante, por todo o carinho e cuidado, pelas conversas mais incríveis, pelo sushi que ainda vamos comer...

A cada uma das amigas e amigos que fiz durante essa longa jornada, que não cito nominalmente para não correr o risco de esquecer alguém.

Por fim, à professora Viviane Vasconcellos, por ter aceitado ler e avaliar este trabalho.

## **RESUMO**

O presente trabalho parte da constatação da parca presença de vozes femininas no discurso erótico em literaturas de língua portuguesa. Nesse sentido, busca investigar as divergências entre as linguagens do erotismo e da pornografia, a partir de textos como *O Erotismo*, de Georges Bataille, e “Os usos do erótico”, de Audre Lorde. Em seguida, analisa o caso das *Novas cartas portuguesas*, considerado um marco na inserção de vozes femininas e feministas nas literaturas lusófonas, e a emergência da lesboerótica na poesia brasileira contemporânea.

**PALAVRAS-CHAVE:** erotismo; pornografia; escritas de mulheres; feminismo; poesia brasileira contemporânea.

## **ABSTRACT**

This work starts from the observation of the small presence of female voices in erotic discourse in Portuguese language literature. In this sense, it seeks to investigate the divergences between the languages of eroticism and pornography, based on texts such as Georges Bataille's *Erotism: Death and Sensuality*, and Audre Lorde's "The Uses of the Erotic". It then analyzes the case of the *Novas cartas portuguesas*, considered a milestone in the insertion of feminine and feminist voices in Lusophone literatures, and the emergence of lesboerotics in contemporary Brazilian poetry.

**KEYWORDS:** erotism; pornography; women's writings; feminism; contemporary Brazilian poetry.

*O primeiro furacão registrado com nome feminino, e sem relação com santos católicos, foi o “Maria”. Maria é o meu primeiro nome.*

*Eu sou uma voz, aqui, diante de vocês, sem corpo. Os homens têm medo de mim.*

*Essas mulheres me conhecem.*

Maria Isabel Iorio

*E não há, de onde vejo, nenhuma diferença entre escrever um poema maravilhoso e me mexer na luz do sol junto ao corpo de uma mulher que amo.*

Audre Lorde

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	p.9
<b>1. APORTE TEÓRICO-CONCEITUAL</b>	
<b>1.1</b> Erotismo vs. Pornografia.....	p.11
<b>1.2</b> Literatura pornográfica: Bataille, Sade, Bocage.....	p.17
<b>1.3</b> Erotismo feminino: “Escreva a si mesma. Seu corpo deve ser ouvido”...	p.23
<b>2. O CASO <i>NOVAS CARTAS PORTUGUESAS</i></b>	
<b>2.1</b> Contexto: Europa, anos 1970.....	p.25
<b>2.2</b> <i>As Novas cartas portuguesas</i> .....	p.28
<b>3. A POESIA ERÓTICA ATUAL</b>	
<b>3.1</b> Contexto: Brasil, anos 2010.....	p.35
<b>3.2</b> A lesboerótica.....	p.39
<b>CONCLUSÃO</b> .....	p.45
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	p.47



## INTRODUÇÃO

O presente trabalho nasceu de uma inquietação constante, presente desde o início da graduação: a total ausência ou, no máximo, parca presença de discursos eróticos com vozes femininas. A partir disso, então, essa inquietação se redobrou e desdobrou por mais de sete anos, assumindo a forma de variadas pesquisas em torno das escritas de mulheres e suas características. Aqui, agora, presentifica-se neste Trabalho de Conclusão de Curso, que busca investigar as divergências entre as linguagens do erotismo e da pornografia, visando relacioná-las à escrita de alguma poesia erótica por corpos femininos.

Para isso, no primeiro capítulo do trabalho, recorro tanto a textos canônicos sobre o assunto – como *O Erotismo*, de Georges Bataille, e *A dupla chama: amor e erotismo e Um mais além erótico: Sade*, de Octavio Paz – quanto a textos ainda inéditos no Brasil, como o ensaio “The uses of erotic” ou “Os usos do erótico”, de Audre Lorde, que evidencia, entre outras coisas, o caráter problemático da relação entre erotismo e pornografia. Essa relação dicotômica é discutida, também, através do pensamento de Susan Sontag e José Guilherme Merquior, e da breve análise de *Ribeirada*, célebre poema épico-pornográfico de Bocage, junto à leitura de Fernando Segolin e Alexei Bueno sobre o poeta. Em todos esses textos, porém, a questão da relação entre erotismo e escrita é levantada, de maneira mais ou menos explícita. Seguindo essa trilha, desenvolvemos uma investigação a respeito da relação entre a escrita de autoria feminina e um discurso corporal / erótico que os conduziu a textos como “Poetry is no luxury”, ou “Poesia não é luxo”, também de Audre Lorde, e “The laugh of the Medusa”, de Hélène Cixous. Sendo assim, portanto, veremos como se dão as diferenças entre pornografismo e erotismo no interior da literatura, desmontando algumas noções célebres do cânone masculino e pensando como se dá a relação entre o evento erótico e a escrita de mulheres.

Após a apresentação do aporte teórico-conceitual, em movimento similar ao do *close up* cinematográfico, lanço um olhar mais atento à primeira manifestação do que escolhi chamar de *episódios de insurgência*, promovidos por escritas de mulheres. Assim, analiso o caso das *Novas cartas portuguesas* – destacando passagens que ora entram em diálogo direto com o leitor ao questionar o próprio conceito de erótico, ora ficcionalizam cenas de orgasmo e masturbação feminina, grandes tabus para a época. Para tanto, valho-me de trabalhos de Tatiana Pequeno, Ana Luísa Amaral, Raquel Menezes e Maria Graciete Besse, além de retomar conceitos levantados por Audre Lorde e Hélène Cixous para tratar da relação entre corpo feminino e escrita.

No terceiro e último capítulo, me debruço sobre alguma poesia brasileira, contemporânea e escrita por mulheres. Partindo, principalmente, de duas questões em comum com o episódio das *Novas cartas portuguesas* – a inscrição do corpo associada à tematização do desejo feminino na literatura e o agenciamento de procedimentos coletivos de ação criativa e política – procuro, junto à teoria e crítica feministas, analisar as características que tornam a poesia produzida a partir do corpo feminino e do desejo sexual entre mulheres viva, plural e potente. Nesse sentido, essas poéticas têm impacto direto não só no aumento da visibilidade da arte produzida por corpos não-normativos no Brasil, como também na reafirmação das questões identitárias e de gênero no âmbito das artes, principalmente da literatura.

Sendo assim, apresento três autoras que ecoam, de certa forma, o movimento das três Marias, utilizando o “por dentro” da língua portuguesa para construir um discurso erótico de *insurgência* de corpos femininos: Maria Isabel Iorio, Simone Brantes e Alessandra Safra. Afastando ou reformulando a noção de erotismo vinculado ao sagrado e à religiosidade, essas autoras inscrevem o que chamo de lesboerótica no seio da poesia brasileira atual, realocando os conceitos de “sujeito” e “objeto” de desejo e indo ao encontro da demanda por representação de sexualidades não-normativas. Para tanto, me valho das pesquisas sobre poesia contemporânea de Tatiana Pequeno e do livro *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*, com organização de Heloísa Buarque de Hollanda.

Busco demonstrar, dessa forma, de que modo a tematização do erotismo por mulheres se faz partícipe no processo de libertação em voga desde a primeira onda feminista, entre o fim do século XIX e o início do XX.

## 1. APORTE TEÓRICO-CONCEITUAL

### 1.1 Erotismo vs. Pornografismo

Segundo o dicionário Michaelis de língua portuguesa as palavras **erotismo** e **erótico** significam, respectivamente:

1. Tendência ao amor sensual; 2. Indução ou tentativa de indução de sentimentos sexuais em obra de arte, mediante sugestão, simbolismo ou alusão; 3. Interesse em ou busca de sensações sexuais; 4. Estado de desejo amoroso;

1. Relativo a erotismo, amatório; 2. Que tende a provocar amor ou desejo sexual; 3. Que trata de amor sexual e o descreve.

Sob a perspectiva etimológica, ambos os termos derivam do grego Eros, deus do amor e filho de Afrodite que, no conto apresentado por Apuleio<sup>1</sup> em *Metamorfoses: O asno de ouro*, apaixona-se pela mortal Psiquê. A partir do conto, o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz (1994, p. 32), no livro *Amor e erotismo: a dupla chama*, observa que o amor entre eles era mútuo e, assim, “nenhum dos dois amantes é um objeto de contemplação para o outro; muito menos são graus na escala de contemplação. Eros ama Psiquê e esta a Eros”. Dessa forma, determina-se um elo entre amor, erotismo e sexualidade conforme se acredita que “não há amor sem erotismo como não há erotismo sem sexualidade” (PAZ, 1994, p. 69). Deste modo, entende-se que **erotismo** se refere à sensualidade e às diferentes formas de se provocar excitação e / ou desejo sexual ligados ao amor e desejo mútuos; enquanto **erótico** é o adjetivo caracterizador do que trate, tematize ou descreva tal excitação e / ou desejo sexual.

Já segundo Sócrates – último interlocutor dos seis discursos de *O banquete*, Eros é fruto da união de Poros (Recurso) e Pênia (Pobreza), nascido após um grande festim. Sua existência se dá entre a inquietude e a insatisfação que o levam a incessantemente perseguir o que lhe falta, como Pobreza que é, ainda que, enquanto Recurso, saiba exatamente os meios para atingir seu objetivo. Essa noção se coaduna à teoria de Georges Bataille sobre o erotismo: segundo ele, há entre os seres “um abismo, uma descontinuidade”, dada a distinção física entre um e outro. No processo de reprodução, através do sexo, há a união de seres descontínuos, estabelecendo entre eles uma continuidade que, no entanto, é interrompida com o nascimento de um novo ser que trará em si a “nostalgia da continuidade perdida” e tentará, durante sua existência, alcançar o

---

<sup>1</sup> 125 a.C. a 170 a.C., escritor e filósofo romano.

sentimento de continuidade que poderá substituir sua descontinuidade e isolamento. De acordo com essa teoria, erotismo é a busca pela continuidade, pela completude, reproduzindo o sentido de insatisfação e inquietude de Eros, referido em *O banquete*.

Bataille elabora essa teoria em *O Erotismo*, publicado pela primeira vez em 1957. Na obra, ele pensa o erótico como uma marca da “vida interior” do homem, algo não posto em seu corpo a partir de um fora, mas que busca por dentro a continuidade impossível; sendo, portanto, um potente e contínuo processo de vida. Busco nessa obra, portanto, algumas considerações sobre o assunto, que cito:

O erotismo só pode ser objeto de estudo se, em sua abordagem, for o homem o abordado. Especialmente, ele não pode ser abordado independentemente da história do trabalho, independentemente da história das religiões. (BATAILLE, 1987, p. 7)

O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão. O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão. [...]. Seja como for, se o erotismo é a atividade sexual do homem, o é na medida em que ela difere da dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela o é sempre que não for rudimentar, que não for simplesmente animal. (BATAILLE, 1987, p. 20)

O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Nisso nos enganamos porque ele procura constantemente fora um objeto de desejo. Mas este objeto responde à interioridade do desejo. A escolha de um objeto depende sempre dos gostos pessoais do indivíduo: mesmo se ela recair sobre a mulher que a maioria teria escolhido, o que entra em jogo é frequentemente um aspecto indizível, não uma qualidade objetiva dessa mulher, que talvez não tivesse, se ela não nos tocasse o ser interior, nada que nos forçasse a escolhê-la. (BATAILLE, 1987, p. 20)

À primeira vista, os objetos sexuais são a ocasião de uma alternância contínua da repulsa e da atração, em consequência do interdito e de sua suspensão. Freud fundou sua interpretação do interdito na necessidade primitiva de opor uma barreira protetora ao excesso de desejos que incidem sobre objetos. (BATAILLE, 1987, p. 47)

Nos trechos destacados podemos observar alguns dos principais argumentos de Bataille sobre o erotismo, e como se aproximam, de certa maneira, do que inauguram os estudos de psicanálise sobre a sexualidade humana. A existência de uma vida interior, em contraposição à outra, exterior, que se projeta através de expressões de sexualidade, capazes de pôr “o ser em questão”, parece admitir não apenas a existência do par consciente-inconsciente como também, e principalmente, a complexidade da sexualidade do ser humano em comparação à sexualidade instintiva e objetiva – rudimentar – dos demais animais. Esse pensamento também aponta para a impossibilidade de um estudo

da história do erotismo que se separe de um estudo sobre a história das religiões, uma vez que Bataille reconhece o desejo de continuidade expresso pelo erotismo como similar ao desejo de elevação de consciência e contato com o divino / sagrado. Ou seja: o desejo de continuidade aproxima o êxtase sexual ao êxtase religioso e, em certa medida, à morte.

Aqui, gostaria de propor uma leitura mais atenta ao capítulo intitulado “O objeto do desejo: a prostituição”. Nesse capítulo, Bataille elabora a ideia de que a expressão erótica da sexualidade humana depende, necessariamente, de um processo de objetificação de um Outro<sup>2</sup>.

Se os homens têm a iniciativa, as mulheres têm o poder de provocar-lhes o desejo. Seria injustificado dizer das mulheres que elas são mais belas, ou mesmo mais desejáveis que os homens. Mas, em sua atitude passiva, elas tentam obter, suscitando o desejo, a conjunção à qual os homens chegam, perseguindo-as. Elas não são mais desejáveis, mas se propõem ao desejo. Elas se propõem como objetos ao desejo agressivo dos homens. Não há em cada mulher uma prostituta em potencial, mas a prostituição é a consequência da atitude feminina. Na medida de sua atração, uma mulher serve de alvo ao desejo dos homens. A menos que ela se esquive inteiramente, por um *parti prit* de castidade, a questão é, em princípio, saber a que preço, em que condições, ela cederá. Mas sempre, preenchidas as condições, ela se dá como um objeto. (BATAILLE, 1987, p. 85)

O objeto do desejo não poderia ter respondido à expectativa masculina, não poderia ter provocado a conquista, sobretudo a preferência, se, antes de se esquivar, não se tivesse feito notar pela expressão ou pelos adornos. Oferecer-se é a atitude feminina fundamental, mas o primeiro movimento — a proposição — é acompanhado pelo fingimento de sua negação. A prostituição formal é uma proposição onde o fingimento não existe. (...) O jogo é o uso de um adereço que tem o sentido da prostituição: a esquivez, a seguir, excita o desejo, ou às vezes o fingimento da esquivez. Em primeiro lugar, a prostituição não é exterior ao jogo. As atitudes femininas formam contrários complementares. A prostituição de algumas alimenta a esquivez de outras, e vice-versa. (BATAILLE, 1987, p. 87)

Assim, fica claro que os homens são os únicos compreendidos, por essa teoria, como sujeitos portadores de desejos e que suas expressões eróticas se dão através de um processo de dominância e objetificação de um Outro, necessariamente feminino, encerrado na ideia de “mulheres”. Os encontros eróticos são descritos como um jogo binário de subjetivação e objetificação, no qual as “mulheres” se propõem como alvos e/ou objetos ao desejo agressivo de homens – únicos sujeitos de desejo e discurso

---

<sup>2</sup> O termo francês *Autre*, traduzido para o português como “Outro” relaciona-se ao latim *alter*, raiz etimológica da palavra “alteridade”. Foi Jacques Lacan quem apresentou o conceito de Outro (*l'Autre*) como alteridade radical, ou seja, distinto do outro (*autre*) que é semelhante ou próximo.

possíveis. Como consequência final desse jogo há a prostituição, momento no qual, *preenchidas as condições, ela [a mulher] se dá como um objeto*.

Em relação ao termo “objeto”, gostaria de trazer para este trabalho o que afirma a artista, escritora e teórica portuguesa Grada Kilomba, em seu livro *Memórias da plantação – episódios de racismo cotidiano* (2019). Segundo ela, a neutralidade do termo objeto, em língua portuguesa, é falsa, uma vez que não admite variação nem no gênero feminino, nem nos diversos gêneros LGBTQIA+.

[...] parece-me importante lembrar que o termo *object* vem do discurso pós-colonial, sendo também usado nos discursos feministas e *queer* para expor a objetificação dessas identidades numa relação de poder. Isto é, identidades que são retiradas da sua subjetividade e reduzidas a uma existência de *objeto*, que é descrito e representado pelo dominante. (KILOMBA, 2019, p. 15-16)

Kilomba afirma que, para aqueles reduzidos a uma posição de objeto (historicamente, mulheres, negras/os, LGBTs etc.), a escrita emerge como um ato político no qual a consolidada posição sujeito-objeto é subvertida. Dessa forma, na introdução ao livro, intitulada “Tornando-se *sujeito*”, a autora afirma que escrever promove “um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor ‘validada/o’ e ‘legitimada/o’ e, ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada” (KILOMBA, 2019, p. 28).

Ainda nesse sentido, a escritora e ativista norte-americana Audre Lorde, em seu ensaio “Os usos do erótico” (1984), desenvolve o conceito de erotismo enquanto fonte (feminina) de poder. Segundo ela, a fim de se perpetuar, toda opressão precisa distorcer e corromper, nas culturas dxs oprimidxs, as várias fontes de poder que podem gerar as energias necessárias para a resistência. Para as mulheres, continua Lorde, “isso tem significado a supressão do erótico como fonte considerável de poder e informação dentro de nossas vidas”.

O erótico é um recurso dentro de cada uma de nós, que paira num plano profundamente feminino e espiritual, firmemente enraizado no poder de nossos sentimentos impronunciados ou não reconhecidos. (LORDE, 1984, p. 1)

Como mulheres, temos desconfiado desse poder que emana de nosso conhecimento mais profundo e irracional. Fomos alertadas contra ele por toda nossa vida pelo mundo masculino, que valoriza essa profundidade do sentir a ponto de manter as mulheres por perto para que o exercitemos para servir aos homens, mas que teme tanto essa mesma profundidade para examinar suas possibilidades dentro delas mesmas. Então as mulheres são mantidas numa posição

distante/inferior para serem psicologicamente ordenadas, mais ou menos da mesma forma com que as formigas mantêm colônias de pulgões para fornecer uma substância doadora-de-vida para seus mestres. (LORDE, 1984, p. 1)

Quando falo do erótico, então, falo dele como uma afirmação da força vital de mulheres; daquela energia criativa empoderada<sup>3</sup>, cujo conhecimento e uso nós estamos agora retomando em nossa linguagem, nossa história, nosso dançar, nosso amar, nosso trabalho, nossas vidas. (LORDE, 1984, p. 2)

Em toque com o erótico, eu me torno menos disposta a aceitar desempoderamento, ou esses outros estados fornecidos de ser que não são nativos para mim, tais como resignação, desespero, autoaniquilamento, depressão, autonegação. (LORDE, 1984, p. 3)

Lorde, portanto, compreende o erotismo como um recurso interno e “profundamente feminino” que vem sendo distorcido e difamado pelo mundo masculino a fim de perpetuar seu domínio. A partir dessa lógica, o erotismo de corpos femininos só pode ser exercitado a serviço do desejo masculino, o que mantém as mulheres em posição inferiorizada, objetificada. A autora acredita, ainda, no erotismo enquanto força vital feminina capaz de gerar uma energia criativa que se manifesta, para além do sexo, em nosso trabalho, nosso amar, nossa história e, o que é mais importante para este trabalho, nossa linguagem. A ausência dessa força seria, também, responsável por um “desempoderamento” e outros estados de ser negativos, como, por exemplo, depressão<sup>4</sup>. Além disso, Lorde afirma que “compartilhar o poder dos sentimentos” – nesse sentido, o poder do erótico – é muito diferente de usar os sentimentos de outra pessoa como usamos um objeto. E, assim, negar-se à consciência da importância do erótico no desenvolvimento de nosso empoderamento é negar grande parte dessa experiência e “permitir que nós mesmas sejamos reduzidas ao pornográfico, o abusado, e o absurdo” (LORDE, 1984, p. 4).

Retomo, portanto, a leitura de Octavio Paz (1994, p. 32) sobre Eros e Psiquê, e reafirmo: o amor é mútuo e correspondido: nenhum dos dois amantes é um objeto de

---

<sup>3</sup> Em sua forma literal, o termo inglês *empowerment* significa “empoderamento”, um neologismo que designa as relações de poder dentro de uma sociedade. O *empowerment* como fenômeno sociológico está muitas vezes relacionado com membros de grupos que são discriminados pela sua raça, religião ou sexo. Ele se refere a um aumento de força política e social desse grupo ou de um único indivíduo discriminado, através do fortalecimento de suas próprias capacidades.

<sup>4</sup> Essa teoria se aproxima do conceito de *Kundalini*, tipo de energia vital proeminente do Chakra básico que pode ser compreendida como a personificação dos poderes psíquicos e físicos do ser. Algumas perturbações e doenças do psiquismo, como a depressão, são muitas vezes interpretadas como resultantes do desequilíbrio da *Kundalini*.

contemplação para o outro. Dessa maneira, busco aproximar a noção de erotismo aqui estudada à defendida por Lorde e Paz, em detrimento do que afirma Bataille, ao menos no que toca à redução do sujeito feminino à condição de objeto. Sendo assim, no âmbito deste trabalho, não serão compreendidos como eróticos os textos nos quais alguma das “personagens” envolvidas seja representada enquanto objeto de outra, ou em cujas relações retratadas haja desequilíbrio de poder ou cunho comercial, de troca ou venda.

Nesse sentido, entendo que, quando as noções de sexo e poder se vinculam já estamos em outro âmbito: o da **pornografia** – palavra derivada do grego *pórne* (prostituta) para a qual busco novamente definição no dicionário Michaelis de língua portuguesa:

1. Qualquer coisa (arte, literatura etc.) que vise explorar o sexo de maneira vulgar e obscenas; 2. Tratado acerca da prostituição; 3. Coleção de pinturas ou gravuras obscenas; 4. Caráter obsceno de uma publicação; 5. Atentado ou violação ao pudor, ao recato; devassidão, imoralidade, libertinagem.

Podemos observar, então, que a prostituição se vincula exclusivamente à pornografia, sendo inclusive a raiz etimológica do termo. O mito de Eros e Psiquê, do qual advém a noção primordial deste trabalho, não admite objetificação e subalternização de corpos envolvidos numa realização sexual / amorosa, não admite a relação dominante-dominado, passivo-ativo e, muito menos, a comercialização de corpos ou atos sexuais. O pornográfico, por sua vez, está relacionado à devassidão sexual, ao que é considerado obsceno e indecente, à prostituição, à agressividade, à violência e a relações de subordinação sexual, não implicando mutualidade ou consenso. Apesar disso, a pornografia – talvez em maior quantidade que o erotismo – é constantemente veiculada por meio de imagens, publicações, linguagem, gestos, textos, filmes etc.

---

<sup>5</sup> A palavra “obsceno” carrega etimologicamente dois sentidos em oposição: ob: sobre; scenus: cena. Segundo Sílvia Ferreira (2016, s/p) “ela pode ser lida tanto como ‘fora de cena’ quanto como ‘sobre a cena’. No teatro grego, as peças que ferissem as normas sociais vigentes, pela presença do sexo ou da violência, eram excluídas dos palcos oficiais, precisando encontrar lugares alternativos para sua apresentação, um lugar fora do palco – *ob-skena*. Desta forma, obsceno é tanto aquilo que fica oculto, fora da cena cotidiana, quanto aquilo que se mostra, que se faz ver”.



## 1.2 Literatura pornográfica: Bataille, Sade, Bocage

A propósito das relações entre erotismo e literatura, Octavio Paz (1999, p. 36) afirma que “o erotismo é linguagem, já que é expressão e comunicação; nasce com ela, acompanha-a em sua metamorfose, serve-se de todos os seus gêneros – do hino ao romance – e inventa alguns”. Por isso, segundo o autor, o erotismo está presente nas literaturas de todas as épocas e nações, fazendo da literatura erótica um imenso *corpus*. Paz aproxima ainda mais especificamente erotismo e poesia: aquele seria uma poética corporal, em que a imaginação adquire corpo, e esta, uma erótica verbal, em que os corpos se tornam imagens. Tal construção, além de um gozoso jogo de palavras, põe em questão a literatura e seu caráter sedutor, capaz de desviar a linguagem de sua mera função comunicativa.

Quem também teorizou as relações entre prazer e texto foi o filósofo francês Roland Barthes (2006, p. 11); é dele a seguinte afirmação: “a escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra* (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura)”. E, ainda, de maneira similar, Georges Bataille aproxima poesia e sexualidade, ainda que com certo estranhamento. Primeiramente afirma que “a poesia conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade: a poesia é *l'éternité*” (BATAILLE, 1987, p. 18). E, depois, diz que “é estranho dizer que a atividade sexual, rebaixada de hábito ao nível da carne comestível, tenha o mesmo privilégio que a poesia” (BATAILLE, 1987, p. 100).

No entanto, é possível afirmar que, não raro, no âmbito da crítica literária, há confusão entre erotismo e pornografismo.

Audre Lorde afirma que há frequentes tentativas de equiparar os discursos pornográfico e erótico, usos do sexual que considera opostos. O senso comum atribui ao ato erótico uma sensualidade ligada à pornografia, veiculada à ultraexposição de um processo sexual que, exposto translucidamente, levaria diretamente à satisfação do prazer.

O erótico tem sido frequentemente difamado por homens e usados contra mulheres. Tem sido tornado na confusa, na trivial, na psicótica, na plastificada sensação. Por essa razão, temos frequentemente dado as costas à exploração e consideração do erótico como uma fonte de poder e informação, confundindo-o com seu oposto, o pornográfico. Mas a pornografia é uma negação direta do poder do erótico, pois ela representa a supressão do verdadeiro sentir. Pornografia enfatiza sensação sem sentimento. (LORDE, 1984, p. 1)

Já a escritora e crítica Susan Sontag (1967, p. 15) afirma que experiências não são caracterizáveis enquanto pornografia: “as experiências não são pornográficas, só as imagens e as representações (estruturas da imaginação) o são”. A autora ainda afirma que pornografia e ficção científica em muito se assemelham, enquanto formas literárias. Isso se dá através da negação do realismo enquanto modelo narrativo único ou superior. Assim sendo, diz que não há, em si, muita diferença entre narrativas desenroladas através de naves espaciais supersônicas, incontáveis planetas etc. e as narrativas nas quais os tamanhos dos órgãos sexuais, o número e a duração dos orgasmos e a variedade e praticabilidade das práticas sexuais são grosseiramente exagerados. Tal comparação é engendrada em seu texto “A imaginação pornográfica” (1967), no qual argumenta sobre a existência ou não de obras pornográficas com real valor literário. Por um lado, segundo a autora, não se pode negar que a pornografia constitui um ramo da literatura uma vez que aparece na forma de livros impressos de ficção. Por outro lado, nega-se à escrita pornográfica qualquer leitura crítica ou estudo individual de suas obras, partindo-se do princípio de que não haveria evidências de cuidado com seu meio de expressão, uma vez que seu propósito seria unicamente “inspirar uma série de fantasias não-verbais em que a linguagem desempenha um papel secundário, meramente instrumental” (SONTAG, 1967, p. 6-7). A respeito dessa relação entre literatura e pornografia, ela escreve:

O tema da literatura é a relação dos seres humanos uns com os outros, seus complexos sentimentos e emoções; a pornografia, em contraste, desdenha as pessoas plenamente formadas (a psicologia e o retrato social), é desatenta à questão dos motivos e de sua credibilidade, e narra apenas as transações infatigáveis e imotivadas de órgãos despersonalizados. (SONTAG, 1967, p. 7)

Assim, todo um ramo da literatura esteve por séculos apartada do trabalho crítico-teórico e, por isso, acredito que no processo de estudo de uma literatura que se queira erótica é preciso buscar separá-la do âmbito da pornografia e de suas manifestações literárias. Segundo José Guilherme Merquior, em texto intitulado “A escola de Bocage<sup>6</sup>”, é preciso distinguir a literatura erótica da literatura do obsceno, pois nunca é adequado chamar um texto de obsceno por causa, somente, da presença de temas sexuais. A propósito da noção de obscenidade, Merquior retoma Sartre e escreve que o obsceno é “a inadaptação acontecida quando o corpo, uma carne alheia, é percebido por mim como

---

<sup>6</sup> Manuel Maria de Barbosa du Bocage (1765 - 1811), poeta mais importante do arcadismo português.

desprovido de graça, nu de movimentos coerentes – e sem que eu deseje esse corpo” uma vez que

[N]ão há corpo que me pareça obsceno se eu o deseje, e, inversamente, mesmo sem eu desejá-lo, nenhum corpo será obsceno a meus olhos se for gracioso, isto é: se eu puder perceber seus movimentos dentro de uma estrutura significativa onde nenhuma parte deixará de ter função. (MERQUIOR, 2013, p. 154)

Em argumentação semelhante, Sontag (1967, p. 23) afirma que “a simples explicitação dos órgãos e atos sexuais não é necessariamente obscena; apenas passa a sê-lo quando é realizada em um tom particular, quando adquiriu uma certa ressonância moral”. Ou seja, não se deve considerar o sexo como obscenidade em si, visto que uma passagem obscena não o é, *a priori*, por tratar de sexo e, sim, se torna obscena diante da degradação de seu tema-sexo em matéria desgraciosa. Dito isso, a representação do sexo só se transforma em obscenidade quando surge despido de graça.

A propósito das obras ficcionais de Bataille, como por exemplo *Madame Edwarda* (1945) e *Histoire de l’Oeil* (1928), Sontag afirma que ele, mais que qualquer outro autor até então, apresenta um “sentido negro do erótico, de seus perigos de fascinação e humilhação” e por isso seus livros são “textos pornográficos até onde seu tema é uma busca sexual exclusiva que aniquila toda consideração das pessoas estranhas a seus papéis na dramaturgia sexual, e na medida em que tal busca é descrita graficamente” (SONTAG, 1967, p. 23). Uma das razões pelas quais considera que as obras pornográficas de Bataille causam uma impressão poderosa e desconcertante é o fato, segundo ela, de o autor compreender com clareza que o tema da pornografia “não é, em última instância, o sexo, mas a morte”:

Não pretendo dizer que toda obra pornográfica fale, de forma aberta ou velada, da morte. Somente as obras que enfrentam essa inflexão específica e mais aguda dos temas da luxúria, do “obsceno”, é que o fazem. É para as gratificações da morte, sucedendo e ultrapassando as de Eros, que toda busca verdadeiramente obscena se dirige. (SONTAG, 1967, p. 24)

Sontag observa que Bataille retoma e atualiza algumas ideias do Marquês de Sade, considerado por ela como representativo dos principais usos da escrita pornográfica, principalmente no que tange à relação de objetificação de pessoas. Sobre Sade, cito novamente Sontag:

As idéias de Sade (da pessoa como “coisa“ ou “objeto“, do corpo como máquina e da orgia como um inventário das possibilidades esperançosas e infinitas de várias máquinas em colaboração umas com

as outras) parecem, no básico, destinadas a tornar possível um gênero infundável e jamais culminante de atividade extremamente desprovida de afeto. (SONTAG, 1967, p. 17)

Justine é o estereótipo do objeto sexual (invariavelmente feminino, uma vez que a maior parte da pornografia é escrita por homens, ou a partir do ponto de vista masculino estereotipado): uma vítima perplexa cuja consciência permanece inalterada por suas experiências. (SONTAG, 1967, p. 20)

Justine é a personagem-título de *Justine* ou *Os Infortúnios da Virtude*, de 1791, obra de ficção pornográfica escrita por Sade, autor que viria a nomear um dos mais estudados sintomas psíquicos da história da psicanálise, o sadismo. Sua jornada através da degradação sexual fantasiada pelo Marquês permanece como estereótipo, ou arquétipo, do lugar reservado ao feminino nessa esfera da arte literária. A propósito desse autor, Octavio Paz escreve o livro *Um mais além erótico: Sade* (1999), no qual nota um total silêncio dos sentimentos de Justine.

Ao contrário dos grandes criadores, ele [Sade] era incapaz de pintar ou recriar sentimentos e sensações; seu vocabulário é abstrato e suas descrições são catálogos. Sade era desprovido da faculdade poética que distingue o verdadeiro romancista do fabricante de histórias: o poder de evocar e nos fazer *ver* um personagem. (PAZ, 1999, p. 103)

O sadismo consiste em gozar com o sofrimento do outro. O prazer do sádico acabaria se percebesse que sua vítima é também seu cúmplice. A voluptuosidade do crime, dizem os entendidos, consiste em causar sofrimento alheio. [...]. No sadismo, o outro não aparece, é só um objeto – um objeto vivo e palpante. (PAZ, 1999, p. 104)

Sade não me parece ‘o maior escritor francês’. Nem sequer é o melhor de seu século. [...]. A importância de Sade, mais do que literária, é psicológica e filosófica. Suas ideias sem dúvida são interessantes; contudo, Bataille e Blanchot exageraram: não foi nenhum Hume. (PAZ, 1999, p. 115)

Bataille, leitor atento de Sade, recupera e insere, com algumas atualizações, esse ideal do gozo associado à objetificação de um Outro, visto que em suas teorias sobre o erotismo reafirma a necessidade de um “objeto de desejo”, invariavelmente feminino. Dessa forma, defende a existência obrigatória do par sujeito-objeto: segundo ele, o homem constituir-se-ia enquanto ser erótico e sujeito de desejos quando objetiva e objetifica a mulher que, nua, “é às vezes a imagem do erotismo” (BATAILLE, 1987, p. 85). Sendo assim, Bataille pode ser considerado o escritor no qual mais se evidencia “as possibilidades estéticas da pornografia como uma forma de arte” (SONTAG, 1967, p. 28).

No contexto lusófono, Fernando Segolin (1987, p. 10) também destaca a relação dicotômica entre erotismo e pornografia ao afirmar que a segunda “vincula sexo e poder, instaurando no domínio da sexualidade um universo fortemente hierarquizado, onde o dominante usa e explora sexualmente o dominado, tendo em vista o prazer individual”. O trecho destacado faz parte do prefácio à primeira edição brasileira de *Poemas eróticos* de Bocage. Curiosamente, embora tenha feito tal distinção, o organizador e prefaciador do livro de Bocage inclui seus poemas na tradição erótica, ao invés da pornográfica.

A respeito do poeta, em texto já citado, Merquior (2013, p.154) argumenta que “o sexo é a matéria prima da literatura fescenina, da ‘escola de Bocage’” cuja principal característica seria “a irrupção do obsceno de dentro da situação erótica. Onde seu verso encontra o sexo, transforma-o em obscenidade”. A crítica literária, no entanto, creditou a Bocage o título de grande poeta erótico da língua portuguesa durante décadas. Mais recentemente, porém, Alexei Bueno, organizador de *Antologia Pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso* (2011), define Bocage como o “cerne mítico da poesia pornográfica em nossa língua” (BUENO, 2011, p. 14) e o poema bocagiano *Ribeirada* como exemplo máximo duma poesia obscena, pornográfica, priápica<sup>7</sup> e falocrática.

É possível observar a verve pornográfica de Bocage já no terceiro e quarto versos da primeira estrofe, quando escreve “Eu pretendo cantar em tom grosseiro, / Se a musa me ajudar neste trabalho”. Musa essa que descreve como “galicadas e fedorenta”, “que às fodas d’Apolo” está sujeita e que, ao fim da segunda estrofe, exalta: “Um chorrilho me dá, oh! musa obscena / Que eu com rijo tesão pego na pena” (1987, p. 14). No decorrer do poema, Ribeiro, protagonista da epopeia pornográfica, é constantemente comparado a animais, seja pelo tamanho de seu órgão genital, seja pela irracionalidade de seus desejos sexuais. Nas estrofes XIII e XIV surge Príapo, deus grego da fertilidade e também filho de Afrodite (ou Vênus), que, comovido com os desejos não satisfeitos de Ribeiro – a quem chama “rei dos caralhos” – abandona um prostíbulo para lhe conceder a graça do casamento. Em resposta à graça oferecida por Príapo, Ribeiro o saúda “mestre da fodença” e “pai das putas” (BOCAGE, 1987, p. 19). Porém, ignorando o que diz o deus grego a respeito da penetração de seu falo avantajado na futura esposa, Ribeiro recebe a alcunha de “desalmado”, visto que “cheio de raiva, aperta o dente, / E na gostosa, feminil

---

<sup>7</sup> Referente a Príapo.

<sup>8</sup> Referente a gálico (sífilis).

masmorra, / Alargando-lhe as pernas novamente, / Com estrondosos ais encaixa a porra” (BOCAGE, 1987, p. 22). É nos quatro versos iniciais da estrofe XXVI, por fim, que encontramos o definitivo exemplo do que, segundo o prefácio de Segolin, caracteriza a pornografia: um universo hierarquizado onde o dominante usa e explora sexualmente o dominado, tendo em vista o prazer individual. Destaco:

Ah! deixa-me tomar um breve alento  
Primeiro que rendida e morta caia...  
Mas ele, que na foda é um jumento,  
Não tem dó da mulher, que já desmaia [...] (BOCAGE, 1987, p. 22)

### 1.3 Erotismo feminino: “Escreva a si mesma. Seu corpo deve ser ouvido”<sup>9</sup>

Em ensaio intitulado “Poesia não é luxo”, publicado pela primeira vez em 1984, Audre Lorde afirma que a poesia está num patamar semelhante ao que se encontra o erotismo, ambos emergindo de fontes internas, secretas e ancestrais de poder responsáveis pelo que considera *conhecimento verdadeiro*. No entanto, essa poesia da qual fala é o que considera “destilação revelatória da experiência” em contraponto a um jogo de palavras estéril a que, muitas vezes, reduz-se a palavra poesia para “cobrir um desejo desesperado por imaginação sem vislumbre” (LORDE, 2012, p. 1). Através dessa poesia, então, podemos aprender a “respeitar nossos sentimentos e transpô-los em uma linguagem para que possam ser compartilhados. E onde aquela linguagem ainda não existe, é nossa poesia que ajuda a tecê-la” (LORDE, 2012, p. 1). Dessa forma, seu entendimento sobre a escrita de mulheres se insere na mesma linha de pensamento de Grada Kilomba e bell hooks. Segundo Kilomba, a quase obrigatoriedade moral da escrita incorpora a crença de que a história pode “ser interrompida, apropriada e transformada através da prática artística e literária” (hooks *apud* KILOMBA, 2019, p. 27). Dessa forma, nas palavras de Lorde (2012, p. 2), a poesia é a “estrutura óssea de nossas vidas” que “lança as fundações para um futuro de mudança, uma ponte entre nossos medos do que nunca aconteceu antes”.

Além disso, Lorde acredita que, enquanto mulheres, fomos ensinadas a suspeitar de nossos recursos eróticos, constantemente caluniados, insultados e desvalorizados pela sociedade ocidental. Assim, defende que para nós, como diz o título do ensaio, a poesia não é um luxo:

Ela é uma necessidade vital de nossa existência. Ela forma a qualidade da luz dentro da qual predizemos nossas esperanças e sonhos em direção a sobrevivência e mudança, primeiro feita em linguagem, depois em ideia, então em ação mais tocável. Poesia é a maneira com que ajudamos a dar nome ao inominado, para que possa ser pensado. (LORDE, 2012, p. 1)

Já segundo Hélène Cixous, ensaísta, dramaturga, poeta e crítica literária francesa, para que haja qualquer mudança na representação feminina na literatura é preciso que a mulher *escreva a si mesma*. Em seu texto “The laugh of the Medusa” (1976), Cixous defende a importância da entrada das mulheres no mundo da escrita e afirma que quase toda a história da escrita se confunde com a história da Razão, da qual é “ao mesmo tempo

---

<sup>9</sup> Tradução minha para “Write your self. Your body must be heard” (CIXOUS, 1976, p. 880).

o efeito, o apoio e um dos álibis privilegiados” (CIXOUS, 1976, p. 879, tradução minha). Dessa forma, o mundo letrado se faz um com a tradição falocêntrica.

Além disso, Cixous defende a ideia – extremamente relevante para as análises empreendidas neste trabalho – de que através da escrita a mulher retoma a posse de seu corpo: “ao escrever a si mesma, a mulher retornará ao corpo que lhe foi mais do que confiscado, [...], que tão frequentemente acaba por ser uma companhia desagradável, a causa e o lugar das inibições” (CIXOUS, 1976, p. 880, tradução minha). Assim, Cixous convoca as mulheres à escrita, à participação ativa no curso da história e ao empoderamento decorrente, e escreve:

[A mulher] deve escrever sobre mulheres e trazer as mulheres para a escrita, da qual foram afastadas tão violentamente quanto de seus corpos – pelas mesmas razões, sob as mesmas leis e com o mesmo objetivo fatal. A mulher deve colocar-se no texto, como no mundo e na história, a partir de seu próprio movimento. (CIXOUS, 1976, p. 876, tradução minha)

Sendo assim, vemos como, sob determinados aspectos, o pensamento de Lorde coaduna o de Bataille e Paz, principalmente no entendimento do erótico enquanto expressão de uma interioridade ou um recurso interno enraizado em sentimentos impronunciados / não reconhecidos e que pode funcionar como ponte entre os princípios de nosso ser e o caos de nossos sentimentos. Distancia-se, no entanto, da tematização do obsceno e da visão subalternizante sobre a mulher, referenciada em Bataille como objeto do desejo sexual masculino, dominante, agressivo. Além disso, as relações que engendra entre poesia e erotismo se assemelham às de Cixous<sup>10</sup>, de modo que ambas compreendem a história da escrita como ligada à história da Razão, do falocentrismo e da dominação masculinista. Nesse sentido, como escreve Lorde (1984, p. 1), o erótico dentro da literatura “tem sido frequentemente difamado por homens e usados contra mulheres”, que deixando de considerá-lo “fonte de poder e informação, confundem-no com seu oposto, o pornográfico”. É assim que o corpo, então, do qual fomos tão expropriadas quanto da escrita, emerge como possibilidade de resistência e base de produção poética.

---

<sup>10</sup> É importante ressaltar que o caráter por vezes “essencialista” do trabalho de Cixous (assim como o de Julia Kristeva e Luce Irigaray) é criticado por feministas francesas e estadunidenses, como Monique Wittig e Judith Butler por exemplo.



## **2. O CASO *NOVAS CARTAS PORTUGUESAS***

### **2.1 Contexto: Europa, anos 1970**

Ainda hoje há quem argumente que a emergência de escritoras mulheres durante a virada do século XIX para o XX são eventos isolados, pontuais exemplos de genialidade e excepcionalidade. O que se pode observar, na verdade, é um aumento considerável da participação feminina em todas as esferas artísticas e de conhecimento, devido, em parte, ao caráter progressista trazido pelos movimentos modernistas, ao maior acesso da população feminina (pelo menos, a parte branca e privilegiada) à educação e à conquista de alguns direitos e liberdades individuais / civis. As mulheres tiveram suas primeiras vitórias na luta por acesso à Educação no fim do século XIX: em 1837 passou a ser permitida a entrada de mulheres em universidades nos Estados Unidos, enquanto na Europa, o acesso à Educação se popularizou após a 1ª Guerra Mundial. No Brasil, as meninas conquistaram o direito de estudar além do primário em 1827 e apenas em 1879 receberam o direito de ingressar no ensino superior. Enquanto isso, os primeiros países do mundo a garantir o sufrágio feminino foram a Nova Zelândia, em 1893, e logo depois a Austrália, em 1902, com algumas restrições. O primeiro país da Europa em que as mulheres obtiveram o direito ao voto foi a Finlândia, em 1906. No contexto latinoamericano, o primeiro país que concedeu o voto às mulheres foi o Equador, em 1929; as mulheres brasileiras puderam votar a partir da constituinte de 1932 e, na Argentina, esse direito só veio após forte campanha através de Eva Perón, no ano de 1947. Quanto ao direito à integridade corporal, no entanto, a Lei do Femicídio, responsável pela tipificação de assassinatos baseados em preconceito de gênero como crime hediondo, só foi sancionada no Brasil em 2015, pela então presidenta Dilma Rousseff.

No que toca à literatura, observamos como as vitórias e liberdades conquistadas no início do século podem ter contribuído para o aumento do número de mulheres escritoras. No contexto anglófono, há a inglesa Virginia Woolf (1882-1941) que, entre romances vanguardistas e agudos ensaios, foi uma das pioneiras no pensamento da condição da mulher na sociedade letrada, tendo nos legado textos seminais no que tange a relação entre mulher e literatura; e Gertrude Stein (1874-1946), escritora e poeta estadunidense que viveu na França e cuja escrita, baseada em repetições intencionais, brincava, ao mesmo tempo, com a forma e o conteúdo das palavras. Ambas participaram, ao longo da primeira metade do século, de grupos formados por proeminentes artistas de seus respectivos contextos. Em língua francesa, é notável a contribuição de Simone de

Beauvoir (1908-1986), com livros de contos e romances como *A Criada* (1944) e *Os mandarins* (1954), pelo qual recebeu o Prêmio Goncourt, e diversos ensaios críticos, dentre os quais cabe destacar *O segundo sexo* (1949), sobre a história documental e ontológica da submissão das mulheres, “na qual paira a sua insignificância, sua outridade, seu ser ocasional que, se bem ouvido, aponta para a sua ocasião e para o seu ocaso” (PEQUENO, 2016, p. 1).

Em solo português, contamos com Florbela Espanca (1894-1930) e Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004). A primeira foi uma escritora de breve porém produtiva vida, tendo escrito contos, epístolas e um diário, e traduzido vários romances; sua fama e reconhecimento, no entanto, se devem à poesia, quase sempre em forma de sonetos e de tema amoroso / erótico. A segunda foi uma das mais importantes poetisas portuguesas do século XX e a primeira mulher portuguesa a receber o mais importante prêmio literário da língua portuguesa, o Prêmio Camões, em 1999. Já no Brasil da virada do século, foi Gilka Machado (1893-1980), cujo trabalho geralmente é classificado como simbolista, quem ganhou fama como uma das primeiras mulheres a escrever poesia erótica. Ela também foi uma das fundadoras do Partido Republicano Feminino, em 1910, que defendia o direito das mulheres ao voto e recebeu, em 1979, o Prêmio Machado de Assis. Além de Gilka, é importante destacar a figura de Rachel de Queiroz (1910-2003). Tradutora, romancista, escritora, jornalista, cronista prolífica e importante dramaturga brasileira, foi a primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras e, em 1993, a primeira mulher a receber o Prêmio Camões.

Levanto esses nomes, portanto, a partir de leituras empreendidas ao longo do processo dessa pesquisa com o intuito de situar a discussão sobre a produção de escrita feminina (e / ou feminista) dentro do contexto da literatura e do pensamento ocidental. Sendo assim, fica claro como o reduzidíssimo número de escritos de mulheres nos séculos anteriores ao XX se dá em decorrência da ausência de liberdades civis, da força do poder patriarcal e do silenciamento gerado por ambos.

Em argumentação similar e aproximando as literaturas de expressão portuguesa, a pesquisadora e escritora Jussara Neves Rezende afirma que Florbela Espanca e Gilka Machado, cada qual a sua maneira, marcam a voz da mulher no centro de suas obras, “evidenciando o seu modo de pensar e sentir e transformando em matéria poética o ato amoroso” (REZENDE, 2007, p. 2).

Colocar em versos as suas idéias representou, para a mulher, uma vitória de anos de luta. Antes foi preciso dominar a palavra escrita. Depois, conviver com o preconceito da sociedade que acreditava ser

prerrogativa masculina a atividade de criação. Além do preconceito referente ao sexo, existiam as cobranças quanto ao que era escrito e quanto à forma como escreviam. A época valorizava a erudição, mas a educação oferecida às mulheres, quando oferecida alguma, era diferenciada da dos homens. O acesso aos cursos superiores apenas começava a ser conquistado por algumas poucas, o que tornava difícil fugir dos lugares-comuns e dos temas convencionais que também se explicavam pelo fato de que as únicas leituras a que as mulheres tinham acesso eram os romances “água-com-açúcar”, ao passo que os homens, recebiam esmerada educação. (REZENDE, 2007, p. 2)

Os escritos de Florbela e Gilka, portanto, são também exemplos de resistência frente ao contexto histórico-político-social em que viviam, pois “enquanto a época exigia um discurso poético ‘bem comportado’, imposto pelas condições sociais e pelo momento histórico [...] as duas poetisas transformam o desejo e a fruição erótica em poesia” (REZENDE, 2007, p. 2).

O livro *Novas cartas portuguesas*, sobre o qual me proponho a falar neste capítulo, é também um exemplo de insurgência de ordem social, política, jurídica e sexual. Publicado já na segunda metade do século XX, traz em seu cerne o claro desejo de representar vozes femininas de discurso liberto e empoderado. Na verdade, o trabalho deste capítulo é a análise de dois temas presentes no corpo dessa obra que se insinua, segundo escreve a professora e poeta Tatiana Pequeno (2016, p. 2), como “texto estruturante no processo reivindicatório do lugar do feminino no universo da literatura luso-afro-brasileira”.

## 2.2 As *Novas cartas portuguesas*

Em abril de 1972, durante a ditadura fascista de Marcelo Caetano em Portugal, as escritoras Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa publicaram *Novas cartas portuguesas*. Nos anos anteriores, no entanto, cada uma das três autoras já havia publicado obras individuais cujos conteúdos desafiavam os papéis sociais e sexuais esperados das mulheres na sociedade portuguesa. A saber: *Adaptação do Trabalhador de Origem Rural ao Meio Industrial Urbano* (1966), *A Condição da Mulher Portuguesa* (1968), *De Noite as Árvores São Negras* (1968) e *Os Outros Legítimos Superiores* (1970), por Barreno; *O Lugar Comum* (1966) e *Maina Mendes* (1969), por Velho da Costa; *Espelho Inicial* (1960), *Tatuagem* (1961), *Cidadelas Submersas* (1961), *Verão Coincidente* (1962), *Amor Habitado* (1963), *Candelabro* (1964), *Jardim de Inverno* (1966), *Cronista Não é Recado* (1967) e *Minha Senhora de Mim* (1967), por Horta.

O livro de autoria conjunta parte do romance epistolar *Lettres Portugaises*, publicado na França em 1669 e que se constitui de cinco cartas de amor escritas – não se sabe se de fato ou ficcionalmente – por Mariana Alcoforado, freira enclausurada no convento de Beja, abandonada por seu amante. Segundo Ana Luísa Amaral (2010, p. 2), na introdução à reedição de 2010 do livro, a escolha do romance de 1669 como texto base possui forte peso, dada a figura simbólica do feminino que se encerra em Mariana Alcoforado: “o estereótipo da mulher abandonada, suplicante e submissa, alternando entre a adoração e o ódio, e praticando um discurso de paixão avassaladora”. De certa forma, é essa relação amorosa que se dá através da “subserviência e autovitimização” femininas que as autoras desestabilizam, desmontam e remontam, três séculos depois, rompendo barreiras na sociedade portuguesa. Michelle Nascimento afirma, em artigo intitulado “As *Novas cartas portuguesas* e a insurgência feminista em Portugal”, que as três Marias

[R]etornam à Mariana Alcoforado como fundadora desta literatura de autoria feminina pautada nas escritas de si, como também pautada na reivindicação e denúncia femininas, denúncia do corpo – pois pode ser considerada uma das primeiras vozes femininas em Portugal a manifestar o erotismo feminino – e denúncia do sujeito feminino, enquanto mulher. (NASCIMENTO, 2016, p. 14)

Além disso, dado o contexto do Estado Novo português, suas personagens teciam sutis críticas à sociedade da época ao abordar temas censurados e tabus, principalmente a guerra colonial, o papel da família e da Igreja, e o estatuto social das mulheres. Por isso,

sua publicação funcionou como ato político e provocou uma reação feroz por parte da censura fascista: *Novas cartas portuguesas* teve sua primeira edição recolhida e destruída apenas três dias depois de lançada no mercado e suas autoras foram processadas pelo governo ditatorial de Marcelo Caetano sob acusações judiciais de imoralidade, ultraje à moral pública e conteúdo “insanamente pornográfico”. A apreensão do livro e o posterior processo provocou uma onda de apoio internacional, com protestos e manifestações. A propósito do caso, escreve Raquel Menezes:

[D]esde a cobertura do julgamento feita pelos meios de comunicação internacionais (*The Times*, *Le Nouvel Observateur*, etc.), até às manifestações feministas em várias embaixadas de Portugal no estrangeiro, passando ainda pela defesa pública da obra e das autoras levada a cabo por nomes como Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Doris Lessing, Iris Murdoch ou Stephen Spender, foram várias as ações que fizeram com que esse caso fosse votado, numa conferência patrocinada pela National Organization for Women (NOW), como a primeira causa feminista internacional. (MENEZES, 2015, p. 80)

As *Novas cartas* consistem em 120 textos – entre cartas, citações, poemas, textos narrativos, relatórios e ensaios – escritos a seis mãos. Apesar de datados, nenhum dos textos é assinado individualmente e o mistério da autoria se mantém até os dias atuais. Assim, a obra problematiza a um só tempo as noções canônicas de autoria e de gênero literário. Do ponto de vista do conteúdo, retrata mulheres de pensamento livre, que questionam sua identidade e expressam o desejo de acessar novas ideias sociais, religiosas e sexuais. Esse desejo fica claro, em maior ou menor grau, em todos os textos do livro. Aqui cabe notar que, ainda que as conquistas femininas e feministas do início do século tenham facilitado o aumento do número de escritoras, ao menos na sociedade ocidental, essa é a primeira vez que a cumplicidade entre mulheres comparece enquanto prática de autoria e temática central de uma obra literária. Simone de Beauvoir já havia adiantado a ideia de cumplicidade entre mulheres enquanto teoria interpretativa da realidade e base de um certo agir político. Dessa forma, coletividade feminina passou a ser uma temática de escritos com bases feministas; no entanto, não havia, até então, se expressado através de uma prática de autoria.

No primeiro texto de *Novas cartas portuguesas*, a propósito do exercício de interlocução com as cartas de Soror Mariana, lemos que “não será portanto necessário perguntarmo-nos se o que nos junta é paixão comum de exercícios diferentes, ou exercício comum de paixões diferentes. Porque só nos perguntaremos então qual o modo do nosso exercício, se nostalgia, se vingança” (BARRENO; COSTA; HORTA, 2010). Logo na carta inicial, portanto, as autoras deixam claro a autoria coletiva, encerrada no sujeito

flexionado no plural – fato que se mantém até o fim do livro, excetuando-se as narrativas em primeira pessoa das eventuais personagens. Assim, penso, as autoras fazem da sororidade<sup>11</sup> a medula óssea da obra e, ao manter o mistério da autoria, as três Marias se tornam autor-tríplice, sujeito a três, indissociável de sua obra. Sobre isso, Raquel Menezes (2015, p. 81) afirma que o texto “se vale de uma ideologia política para avançar em um projeto estético” e, assim, o que vemos/lemos/apreendemos é um texto comum a três sujeitos que discutem a própria subjetividade enquanto domínio de eus isolados”. Além disso, expõe seu projeto de livro que, ao abrir diálogo com a tradição e o imaginário português através da recuperação de um livro publicado 300 anos antes, exercitam a nostalgia, ao mesmo tempo em que se vingam dessa mesma tradição ao subverter a imagem submissa de Soror Mariana Beja.

Vejamos, também, trechos da “Segunda Carta II”:

O que nos restará então de nós depois desta aventura?

A freio nos quererão domar e a rédea curta. Mas de onde nossa mãe dormia não nos vem sequer a fimbria desse susto; outras roupas costuramos para nossa alegria e abandono. (...)

Deste modo vamos construindo um azulejo: painel. Carta por carta ou palavra escrita, volátil, entregue. A nós principalmente, depois a eles; a quem nos quiser ler mesmo com raiva. E nunca o amor foi tão inventado, logo tão verdadeiro: (...)

“Venceste” –, digo, e tu pensas: venci, mas estás vencido. – Minha lenta viração de nada, te acrescento carta a carta. Tentando perceber de nós três todo e qualquer sequestro, da sua motivação como projecto de paixão ou já paixão em si mesma. Assim, penso, estamos nós três neste dar de mãos, nesta entrega, nesta independência nossa. (BARRENO; COSTA; HORTA, 2010, s/p)

Na divisão do livro, há procedimentos de escrita nos quais as cartas “originais” de Mariana Alcoforado são respondidas ou reescritas mais de uma vez. Aqui, temos trechos da segunda resposta à segunda carta de *Lettres Portugaises* e observo como a escrita das três Marias se volta para fora da própria obra, em parte buscando o diálogo com esse outro imaginado e em parte operando não mais que uma provocação a possível leitor masculino ou à sociedade portuguesa em geral. A própria ousadia, ou *aventura*, de escrever um livro tão transgressor se dá a ver na pergunta retórica que lançam ao leitor. O que restaria a uma mulher que se insurge contra as injustiças de uma sociedade puritana e patriarcal? O que restaria a três? Dessa forma, o lugar social da mulher é claramente

---

<sup>11</sup> A origem da palavra sororidade está no latim *sóror*, que significa “irmãs”. Este termo pode ser considerado a versão feminina da fraternidade, que se originou a partir do prefixo *frater*, que quer dizer “irmão”.

demarcado: *A freio nos quererão domar e a rédea curta*. No entanto, é ainda em companhias de iguais e nos contornos definidos por essa mesma sociedade que a voz feminina se sente segura, posto que *de onde nossa mãe dormia não nos vem sequer a fimbria desse susto*. Temos, novamente, o *nós* como sujeito, de modo que o conteúdo não se separa da forma, evidenciando a construção coletiva: *Assim, penso, estamos nós três neste dar de mãos, nesta entrega, nesta independência nossa*.

Outro fato que se faz notar na obra é a forte presença do erotismo feminino. O longo texto a seguir, chamado “A Paz”, é um exemplo dessa operação:

Compraz-se Mariana com seu corpo.

O hábito despido, na cadeira, resvala para o chão onde as meias à pressa tiradas, parecem mais grossas e mais brancas.

As pernas, brandas e macias, de início estiradas sobre a cama, soerguem-se levemente, entreabertas, hesitantes; mas já os joelhos se levantam e os calcanhares se vincam nos lençóis; já os rins se arqueiam no gemido que aos poucos se tornará contínuo, entrecortado, retomado logo pelo silêncio da cela, bebido pela boca que o espera. [...]

Compraz-se Mariana com seu corpo, ensinada de si, esquecida dos motivos e lamentos que a levam às cartas e a inventam. “Descobri que lhe queria menos do que à minha paixão [...]”: ei-la que se afunda em seu exercício. Exercício do corpo-paixão, exercício da paixão na sua causa.

Os olhos têm fixos, escancarados, no rosto dele presos, a inventá-lo em seus traços que de memória retém ou não sabe se os inventa, enquanto sobre o peito lhe descai, no movimento ritmado das coxas, a possui-lo como macho – sente – e lhe vê os lábios crispados, se enterra mais nele, se empala num enorme prazer, no uivo de quem foge ou se dá. Dádiva em toda aquela obcecante conquista da dureza violenta do pênis: os dedos bem fundo perdidos na humidade viscosa da vagina, os ombros erguidos, a cabeça apoiada no travesseiro, os braços tensos como que para lhe reter os quadris estreitos que se movem na consentida busca da voragem do útero. [...]

Mariana deixa que os dedos retornem da vagina e procurem mais alto o fim do espasmo que lhe trepa de manso pelo corpo. A boca que a suga, a galga, é como um poço no qual se afoga consentida, ela mesmo a empurrar-se, enlouquecida, veloz.

Devagar meu amor, devagar o nosso orgasmo que contornas ou eu contorno com a língua. Devagar te perco de súbito, te esqueço, não sendo tudo mais que uma enorme vaga de vertigem.

E a noite devora, vigilante, o quarto onde Mariana está estendida. O suor acamado, colado à pele lisa, os dedos esquecidos no clitóris, entorpecido, dormente.

A paz voltou-lhe ao corpo distendido, todavia, como sempre, pronto a reacender-se, caso queira, com o corpo, Mariana se comprazer ainda. (BARRENO; COSTA; HORTA, 2010, s/p)

Primeiramente gostaria de falar do verbo *comprazer*: seu sentido mais comum é sinônimo de ser cortês, fazer as vontades, servir. Dessa forma, uma mulher serve-se de seu próprio corpo, *ensinada de si*, ao invés de dá-lo a outrem. Assim, Mariana despe o hábito, símbolo de sua clausura, e se entrega ao *exercício (solitário) do corpo-paixão*. Na reflexividade da ação masturbatória, a freia enclausurada ganha liberdade a partir de seu próprio corpo e, subvertendo o ideário canônico da ficção erótica, possui *como macho* o outro imaginado com *movimento ritmado das coxas*. O silêncio e a solidão do quarto em Beja tornam-se seus cúmplices e, no texto, comparecem todas as palavras necessárias: corpo, gemido, prazer, pênis, vagina, clitóris e, claro, orgasmo – a chamada Paz que por fim retorna ao corpo da mulher.

A cena ficcionalizada se faz potente em múltiplos aspectos, quer na profanação do ambiente religioso do convento ou na retomada de Soror Mariana em situação erótica solitária, quer na ousadia necessária para escrevê-la. Essa escrita, portanto, constitui uma ruptura com os códigos religiosos e do patriarcado ao “deslocar as mulheres do lugar de objeto para o de sujeito do discurso sobre a sexualidade e seu exercício, sobre o corpo e o prazer” (BORGES, 2018, p. 64). As autoras, no entanto, não apenas tematizam o erotismo. Durante toda a obra, expõem e discutem a repressão sexual feminina, e os abusos e violências disfarçados de exercícios de sexualidade masculinos. Em dado momento, questionam-se, conscientemente munidas desse contradiscurso erótico:

Qual o sentido da liberdade, ou da sobrevivência, por que luta, se continuar a ser sexo de segunda ordem, à sombra da cultura do Homem, com letra grande, obrigada a serviços de manutenção do homem, último receptor das frustrações do homem, para quem o próprio erotismo, sua fictícia bandeira de libertinagem, é agressão à mulher. (BARRENO; HORTA; COSTA, 2010, s/p)

E o erotismo, senhores, e o erotismo? Em quase todos os livros chamados erótico que por hoje abundam, *il n'y a pas de femmes libres, il y a des femmes livrées aux hommes*. É essa a libertação que os homens nos oferecem, de repouso do guerreiro passamos a despojo de guerra. (BARRENO; HORTA; COSTA, 2010, s/p)

Dessa forma, retomo as teorias sobre erotismo apresentadas no capítulo anterior deste trabalho para relacioná-las ao caso das *Novas cartas portuguesas*. Vemos por meio dos trechos destacados que as autoras, em total consciência do discurso erroneamente associado ao erotismo – e que, aqui, vínculo à pornografia –, questionam os homens de



seu tempo: uma vez que a mulher deve servir-lhes apenas de esposa, mãe e objeto sexual, não existem mulheres livres nessa sociedade. Não existe liberdade, nem mesmo, nos *livros chamados eróticos* nos quais não figuram sequer uma mulher liberta. As autoras, então, jogam com a semelhança das palavras *libres* e *livrées* – a que se traduziriam, respectivamente, por “livres” e “entregues” – para expor o real lugar reservado à figura feminina na literatura pretensamente erótica: o de objetos entregues ao desejo agressivo dos homens. Sendo assim, em consonância ao pensamento de Lorde, o erotismo passaria a ser desencorajado e ignorado como fonte de poder, como potência criativa, obrigando o feminino a *ser sexo de segunda ordem* – e, aqui, completo: abusado, objetificado e silenciado, tratado como *despojo de guerra*. Nesse sentido, Luciana Borges (2018, p. 64) afirma que não raro as mulheres são colocadas, a partir de inúmeras estratégias de subordinação, como à margem do humano, sendo vistas como não-pessoas, como objetos à disposição para desfrute, ao mesmo tempo em que se associa o corpo feminino a códigos de desejo e sexualização nos quais é “tratado como objeto e propriedade masculinas, tanto em situações materiais de interação social quanto em ambientes discursivos e textuais”. Daí, então, o questionamento sobre o sentido da suposta liberdade feminina e a revelação do erotismo masculinista enquanto agressão à mulher expõe, em primeiro plano, a desigualdade entre os gêneros e, em segundo plano, os códigos do patriarcado que se associam ao discurso erótico.

Gostaria de citar, ainda, três passagens no livro nas quais as autoras fazem menção a possibilidades não heterossexuais. O primeiro, presente na “Terceira Carta III”: Hão-de de susto dizer-nos até lésbicas, porque sobre este corpo (seis seios da novela também rindo) não se podem pousar mãos a oferecer ou pedir prendas”. O segundo, que consta na “Primeira Carta V”, diz: “De lésbica por isso nos chamarão: tendo nós de mulher deles apenas o corpo, não a vontade, o desgosto. Que de homens precisamos mas não destes”. E, por fim, o trecho mais longo presente na “Terceira Carta IV”:

[...] a sociedade semeia o equívoco que assustará e susterá a própria amizade entre mulheres, dois homens não se beijam, duas mulheres sim, que se lhes compense um pouco o que por outro lado lhes é negado, mas leve e ingenuamente, confidências também sim, mas nada de consequências além, porque na sociedade, e por ela, assexuada é a mulher. (BARRENO; HORTA; COSTA, 2010, s/p)

Em nenhum dos trechos acima percebe-se confissão de desejo, ou mesmo erotização, nas possibilidades levantadas. Na primeira citação, as autoras apenas antecipam a “acusação” de lesbianismo que eventualmente seria feita contra elas dado o

processo jurídico ao qual foram submetidas. Já o segundo trecho destacado termina por afirmar que *de homens precisamos mas não destes* – deixando claro que sua empreitada feminista não se baseia em ausência de desejo pelo masculino, mas no desejo de se libertarem através de sua escrita. Bem sabe-se que as sexualidades não normativas são tabus na sociedade ocidental até os dias atuais, principalmente nos países religiosos como é o caso de Portugal. É interessante notar que, ainda que não tematizem ou exponham o desejo lésbico em *Novas cartas*, as três Marias apresentam ao leitor uma possibilidade outra para a expressão da sexualidade feminina assumindo, no último trecho citado, que a sociedade entende a mulher não como ser possuidor de desejos heterossexuais, mas como ser *assexuado*. Sendo assim, a sexualidade da mulher é única e exclusivamente vinculada ao homem numa relação mais de poder do que de mutualidade. Por isso, duas mulheres podem se beijar, sem consequências, como compensação da rivalidade incitada entre elas e de sua sexualidade dominada e organizada pelo olhar e desejo masculinos.

Sendo assim, uma das maiores contribuições das *Novas cartas portuguesas* para a história das mulheres na literatura foi a inserção do discurso feminista e coletivo – a partir de um sujeito-autor a três, indissociável de sua obra – aliado à inserção do erotismo feminino no seio da puritana sociedade portuguesa. Textualmente falando, as detalhadas cenas de masturbação, que têm como cenário celas do convento em Beja e como personagem Mariana Alcoforado, desmontam e remontam a já conhecida relação entre erotismo e sacralidade ao mesmo tempo em que joga luz no desejo e na sexualidade feminina, novidade que opera procedimentos de insurreição no interior na obra literária. Assim, cenas com evocação ao orgasmo propõem uma visão diferente do feminino que perturba, e muito, a moralidade da sociedade portuguesa nos anos 70. Além disso, o livro toca levemente em temas tabu como o da homossexualidade feminina, levantando a possibilidade de sexualidades não-heteronormativas.

### 3. A POESIA ERÓTICA ATUAL

#### 3.1 Contexto: Brasil, anos 2010

Acredito que, para falar de qualquer manifestação artística e / ou popular no Brasil atual, é preciso que se fale, primeiramente, nos termos da quarta onda do feminismo. A respeito do momento em que se encontra a luta feminista no Brasil, e sua interlocução com as artes, Heloísa Buarque de Hollanda, autointitulada feminista da terceira onda, escreve o livro *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade* (2018) no qual afirma que o feminismo de hoje já não é o mesmo das décadas de 1970/1980. Segundo a professora e escritora, há 30 anos o movimento ainda estava descobrindo a diferença entre as mulheres, a interseccionalidade<sup>12</sup> e as multiplicidades de opressão. No movimento atual, por outro lado, as mulheres parecem ter assumido “seus lugares de fala, como uma das mais legítimas disputas que têm pela frente” e completa:

[V]ejo claramente a existência de uma nova geração política, na qual se incluem as feministas, com estratégias próprias, criando formas de organização desconhecidas para mim, autônomas, desprezando a mediação representativa, horizontal, sem lideranças e protagonismos, baseadas em narrativas de si, de experiências pessoais que ecoam coletivas, valorizando mais a ética do que a ideologia, mais a insurgência do que a revolução. Enfim, outra geração. (HOLLANDA, 2018, p. 12)

No entanto, esse é o mesmo país que matou, segundo o Mapa da Violência, 4.762 mulheres no ano de 2013 (ou seja, 13 mulheres assassinadas a cada 24 horas) e em cujo Disque Direitos Humanos foram registradas 1.695 denúncias relacionadas à população LGBT, das quais 77,1% por discriminação de orientação sexual, segundo o Relatório de Violência Homofóbica no Brasil (2013). Além disso, segundo dados do Dossiê sobre Lesbocídio no Brasil, em 2017 foram registradas 54 mortes de lésbicas no país. Houve um aumento de mais de 237% no número de casos de 2014 para 2017 e de 80% em relação ao mesmo período do ano anterior. Dessa forma, procuro deixar claro que falamos, às vésperas dos anos 20 do século XXI, da marginalização, da subalternização, do silenciamento e das violências reais e simbólicas de uma parcela da população brasileira. Pretendo desenvolver as análises deste capítulo, portanto, para além de padrões estético-

---

<sup>12</sup> Interseccionalidade é o estudo da sobreposição ou intersecção de identidades sociais e sistemas relacionados de opressão, dominação ou discriminação. A teoria sugere e procura examinar como diferentes categorias biológicas, sociais e culturais, tais como gênero, raça, classe, capacidade, orientação sexual, religião, casta, idade e outros eixos de identidade interagem em níveis múltiplos e muitas vezes simultâneos.

literários relacionados aos cânones brancos, europeus, masculinistas e heterossexuais até hoje perpetrados tanto pelo mercado editorial quanto pela Academia, apesar dos avanços feministas conquistados no século XX e dos inúmeros episódios de insurgência operados no interior da literatura e das artes.

No capítulo de *Explosão feminista* referente à poesia, Hollanda e Julia Klien apresentam um breve panorama da nova poesia produzida por mulheres, lésbicas e trans que, aliada às manifestações feministas, emerge no Brasil a partir de 2010. Elas relacionam, ainda, a rapidez e a força com que essas poetisas ampliaram suas vozes no cenário nacional ao “efeito Ana C.”:

Ana C. foi a poeta ícone da geração marginal, que, em plena era do improviso e da oralidade, mostrou o sobressalto e o desejo de experimentar uma voz feminina sofisticada, trabalhada, atuada, bem longe do que se conhecia até então como “poesia de mulher”. (HOLLANDA; KLIEN, 2018, p. 105)

O texto traz, ainda, Angélica Freitas e seu livro *O útero é do tamanho de um punho* (2012) como referências para esse diverso grupo a que chamam “novíssimas poetisas do feminismo”, ou poetisas que fazem da experiência feminista “um fator decisivo na produção de subjetividades não normativas, expressas numa linguagem poética perpassada – mas não limitada – pela linguagem ou pela temática ativistas” (HOLLANDA; KLIEN, 2018, p. 108). Dessa forma, promovem uma leitura que problematiza categorias rasas como “poesia de mulher” ou “poesia feminista” que, segundo o próprio texto, produzem inevitavelmente um reducionismo perigoso.

Nesse sentido, tento escapar também de categorias reducionistas como *poesia lésbica*, uma vez que os poemas aqui analisados não o serão em função de autoria ou orientação sexual, mas, sim, em função da tematização do desejo lésbico – ou lesboerótica. Além disso, procuro relacionar a ruptura com o silenciamento do desejo homossexual com os procedimentos poéticos e as estratégias, criativas e políticas, adotadas pelas autoras no agenciamento de coletividades.

Observo, portanto, em primeiro lugar, que em comum ao episódio das *Novas cartas portuguesas*, o momento da poesia atual parece ter como estratégia política e de criação poética a coletividade feminina. Hollanda e Klien levantam os seguintes exemplos: o laboratório de criação *Disk Musa*, no qual as participantes exploram modos “não masculinos” de experimentação poética e cujo nome faz referência ao lugar classicamente reservado à mulher na poesia; a iniciativa *Leia mulheres*, projeto que visa divulgar e promover a leitura de autoras mulheres; o blog *Mulheres que Escrevem*, que publica e

divulga diversas autoras, principalmente as menos conhecidas do grande público; a antologia *Pretextos de mulheres negras* (2013), realizada pelo Coletivo Mjiba; e o zine anarcofeminista *Mais pornô, por favor!*, criado pela fotógrafa, poeta, escritora, tradutora e vencedora do Prêmio Rio de Literatura (2017), Adelaide Ivánova. Gostaria de adicionar a esses os exemplos do zine *Que o dedo atravessasse a cidade, que o dedo perfure os matadouros* (2018), publicação independente do Palavra Sapata, com idealização, curadoria e edição de Aline Miranda, Bel Baroni e Dri Azevedo; e do *Movimento Respeita!*, uma coalização de poetisas reunidas com o desejo de “criar, entre nós, uma genealogia de educação política, para que saibamos não somente nossas demandas, mas como agir diante das opressões”. Para isso, afirma o manifesto escrito por Adelaide Ivánova, Maria Isabel Iorio e a própria Julia Klien, “precisamos de repertório e treino, de experiências coletivas, de estarmos juntas na vida real”. A primeira publicação coletiva da coalizão recebeu o nome de *São nossas as notícias que daremos* (2018).

Em segundo lugar, percebo o procedimento de releitura de poéticas anteriores e fundamentais da poesia brasileira. Fato é que todo momento poético busca entrar em diálogo com alguma tradição que lhe antecede, a fim de estabelecer relações ora de contiguidade ora de ruptura. Como exemplo é possível citar, novamente, Angélica Freitas e a intertextualidade que engendra em seus poemas: de Gertrude Stein e Djuna Barnes, a Elisabeth Bishop e Josephine Baker, observamos sua escrita se entrelaçar a artistas tão revolucionárias do século passado quanto as três Marias o foram.

Reproduzindo esse procedimento, a poeta paulistana Cecília Floresta se insere em correspondência direta com “Poema de sete faces”, de Drummond, e “Com licença poética”, de Adélia Prado, e apresenta uma “ressonância lésbica” do poema drummondiano em *Amazonas das sete lanças*. Assim, curiosamente, o anjo torto da primeira estrofe dá lugar a uma Mariana que, após beijá-la, vaticina: “vai, Cecília! ser fancha na vida”. O poema foi publicado *online* pela revista *Escamandro*, também citada no texto de *Explosão feminista*, e mencionado no texto “Poesia lésbica escrita por mulheres: dupla marca de subjetividade contra o rochedo da inexistência” (2016), de Tatiana Pequeno para a revista *Cult*. Sobre o poema, ela afirma que

Ao formular a gradação **gauche – mulher – fancha**, a poeta exhibe sua herança simbólica (ouvinte de Rô Rô, leitora de Djuna Barnes – autora de *No bosque da noite*) para se dizer inscrita numa chave ética fora da lógica que rege e constitui a base da heterossexualidade compulsória: o conservadorismo das instituições patriarcais e de dominação masculina, na medida em que o sujeito poético se autentica como mulher lésbica inapropriada (assim entenderemos o *gauche* aqui) permeada pelo

“tesão” que “botam a gente chuvosa”. (PEQUENO, 2016, p. 5)

O texto de Pequeno e, principalmente, sua proposição de escrita eticamente apartada da heterossexualidade compulsória a partir da identificação da sujeita poética como “mulher lésbica inapropriada” são fundamentais para as leituras que proponho neste capítulo. Isso se dá pois ela afirma, primeiramente, que sua reflexão “gira em torno de uma demanda de representação, isto é, de como sempre fomos ensinadas a amar o cânone sem necessariamente participar dele em nenhum aspecto” (PEQUENO, 2016, p. 1); e, depois, porque defende que, como já proposto no capítulo anterior,

O caráter de silenciamento que acompanha a voz feminina é duplicado pela marca da lesbiandade. E se é difícil vislumbrar uma longa, múltipla e distante história da lírica feminina, mais difícil ainda se torna encontrar vozes femininas que (se) autorizem e sejam autorizadas a dizer o desejo e/ ou o amor por outras mulheres, no feminino. (PEQUENO, 2016, p. 1)

Em relação a essa impropriedade Judith Butler (*apud* PRINS; MEIJER, 2002, p. 165) afirma, em entrevista concedida a pesquisadoras europeias, que caso o lesbianismo seja compreendido “como uma dentre muitas formas de impropriedade, então a relação entre sexualidade e gênero permanece intacta no sentido de que não nos perguntaríamos sob quais condições o lesbianismo realmente afeta a noção de gênero”. Sendo assim, defende que sua teoria não trata apenas da questão sobre o que seria uma mulher própria ou uma mulher imprópria, mas sobre “o que não é absolutamente concebível como uma mulher”:

Quem é considerada uma mulher imprópria? Quem passa a ser denominada imprópria no texto que a historiadora estuda? Que tipos de atos são classificados ou designados ou nomeados? E quais são tão inomináveis e inclassificáveis que se tornam impróprios à impropriedade, ficando fora do impróprio? Refiro-me a atos que constituem um domínio daquilo que não pode ser dito e que condiciona a distinção entre impróprio e próprio. (BUTLER *apud* PRINS; MEIJER, 2002, p. 165-166)

Assim, vemos que, no tocante à poesia, assumir as possíveis relações de desejo e erotização entre mulheres significa entendê-las como dotadas de sexualidade para além do homem. Ou seja, como sujeitas de seus próprios corpos, desejos e escritas.

### 3.2 A lesboerótica

Carol Almeida (uma das editoras do terceiro número do *Mais pornô, por favor!*) publicou, em abril deste ano, um texto intitulado “Heterossexualidade compulsória, existência lésbica e crítica literária”, no qual discute o apagamento e a invisibilidade de sexualidades não-normativas pela crítica literária a partir de textos de Adrienne Rich, Gloria Anzaldúa<sup>13</sup> e Audre Lorde. Almeida argumenta que a causa dessa invisibilização é termos lidado, desde sempre, com uma crítica literária heteronormativa, o que culmina numa necessidade de revisão de textos críticos a fim de sanar o *déficit* de representação dessas sexualidades, ou seja, “não precisar passar a vida inteira lendo uma crítica literária que deslegitima as experiências não-heteronormativas e, portanto, nega a própria vivência de leitoras não-heterossexuais” (ALMEIDA, 2019, p. 15). Ela pontua, no entanto, que “a heteronormatividade não é uma premissa apenas da crítica literária, mas de toda e qualquer crítica de arte” (ALMEIDA, 2019, p. 12). Nesse sentido, dá um exemplo concreto: a mesa de abertura da Festa Literária Internacional de Paraty, a FLIP, de 2016, que homenageava Ana C.

[N]ão apenas havia um apagamento completo da própria Ana C. – eram três homens brancos falando quase que inteiramente sobre seus respectivos trabalhos – como, durante todo o evento, a sexualidade da poeta, tão crucial para leitura de vários de seus poemas, foi completamente anulada. Uma nuvem estranha se formava no ar: podia-se falar quase tudo sobre a obra de Ana C., menos que era atravessada pelo fato de que aquela mulher se relacionava com outras mulheres. (ALMEIDA, 2019, p.13)

O silenciamento legado à voz feminina parece se duplicar diante da experiência lésbica, principalmente no que tange ao erotismo. Nesse sentido, Tatiana Pequeno (2018, p. 94) procura, desenvolver o estudo de uma cartografia da poesia lésbica, na tentativa de identificar e esmiuçar os procedimentos estéticos empregados para dizer das relações afetivas entre mulheres, e nesse intento, retoma também Ana C.: “Esmiuçar com o sentido de detalhar, investigar, ver, para lembrar Ana Cristina Cesar, ‘Atrás dos olhos das meninas sérias’”.

Pequeno perguntou às poetisas presentes no evento “Queridas poetisas lésbicas”, organizado pelo *Mulheres que Escrevem* em 2017, em que medida a sexualidade ou outro marcador de identidade comparece (ou aparece) em seus textos. Ao que a carioca Maria

---

<sup>13</sup> **Adrienne Rich** (1929 - 2012): feminista radical, poeta, professora e escritora estadunidense.

**Gloria Evangelina Anzaldúa** (1942 - 2004): estudiosa da teoria cultural chicana, teoria feminista e teoria *queer* estadunidense.

Isabel Iorio respondeu: “O discurso é sempre ‘toda forma de amor *nananã*’ e isso é foda porque mantém a invisibilidade do nosso desejo. Porque mulheres vão casar com outras mulheres e isso é lindo, mas nós precisamos falar sobre o direito das mulheres a transar com outras mulheres”. Nesse sentido escreve, em seu primeiro livro, *Em que pensaria se estivesse fugindo*, que: “uma mulher / para amar uma mulher / é preciso cortar as unhas” (IORIO, 2016, p.45). O curto poema de três estrofes faz parte da série intitulada “Estudo da tração na sutileza da diferença” e evoca o que Pequeno descreve como “outras maquinarias desejanter<sup>14</sup>” nas quais o erotismo não consiste apenas em órgãos ou práticas sexuais explicitamente narradas, mas também em uma disposição sexual diferenciada que agencia toda uma série de partes corporais geralmente não erotizáveis. Sendo assim, as maquinarias da lesboerótica operam, na poesia, percursos corporais capazes de englobar, inclusive, unhas.

Ainda sobre Maria Isabel Iorio, vale dizer que em seu recente segundo livro, *Aos outros só atiro o meu corpo* (2019), tanto o corpo, o desejo e a sexualidade lésbicos quanto a relação direta com o leitor se tornam mais enfáticos. Sua poesia entra em diálogo com a figura de Ana C., como, por exemplo, no poema “dados”<sup>15</sup>. Já um diálogo indireto poderia ser observado quando Iorio propõe – no que leio como resposta a / retomada de “Preciso voltar e olhar de novo aqueles dois quartos vazios”, poema sem título de *A teus pés* (Brasiliense, 1982) – função para os quartos em “por isso inventaram os quartos”:

1) minha boca na sua  
buceta durante 2) sua boca na minha  
buceta isto visto de fora  
por alguém com sobrenome  
dizem que parece tão inofensivo  
quanto uma aranha  
peluda imensa solta tremendo  
de fome (IORIO, 2019, p. 57).

Assim propõe que a função dos quartos, motivo pelo qual teriam sido inventados, é a de recolher, esconder o sexo. Iorio abole tanto eufemismos quanto palavras de duplo sentido, escolhendo nomear e descrever sem pudores a cena que se executa a quatro paredes: *1) minha boca na sua / buceta durante 2) sua boca na minha / buceta*. O poema

---

<sup>14</sup> Alusão aos conceitos deleuzianos de máquinas desejanter e corpo sem órgãos organizados hierarquicamente.

<sup>15</sup> “e toda vez que digo / eu moro em Copacabana, na rua Tonelero / lembro que Ana Cristina Cesar / se suicidou bem ali, em Copacabana, na / rua Tonelero. / eu não seria capaz de repetir // [...]” (IORIO, 2019, p.43).



ainda reflete sobre os rótulos de “divertimento” e / ou “infantilidade” que as relações lésbicas recebem a partir da visão masculina e patriarcal em *isto visto de fora / por alguém com sobrenome / dizem que parece tão inofensivo*. Em oposição à ideia de inofensividade, no entanto, constrói a imagem de uma aranha (animal costumeiramente associado ao genital feminino) *imensa, solta e tremendo de fome*.

Cabe destacar também a vencedora do Prêmio Jabuti de Poesia (2017), Simone Brantes, no que toca à tematização do lesboerotismo. Vejamos, portanto, o poema “As moças”, presente no livro *Quase todas as noites* (2016):

Como duas moças se encontram  
pelas moitas? Como entram duas vulvas  
sob a colcha?  
como sem mergulho  
marulham no fundo os líquidos  
de uma na outra?  
Como, como –  
por que poder de Deus  
– as moças  
se comem se comem se comem  
com as coxas? (BRANTES, 2016, p. 48)

O poema de Brantes, por um lado, joga com a coincidência entre os signos *como*, advérbio de modo, e a primeira pessoa do verbo comer, geralmente empregada em contextos sexuais. Enquanto, por outro lado, ecoa a pergunta constantemente dirigida a mulheres não heterossexuais: *Como duas moças se encontram* – ou como seria possível a troca de prazer entre duas mulheres? Essa dúvida deixa claro que a representação erótica de mulheres vinculadas única e exclusivamente ao desejo masculino as reduzem à objetificação e, enquanto objetos, à pretensa assexualidade. Isso se nota dada a desinformação do senso comum, com o qual o poema parece dialogar, a respeito de formas diversas de sexualidade que não necessariamente reproduzem a lógica binária ativo-passivo. Assim, o poema segue questionando, como *entram duas vulvas sob a colcha* e como, dada a ausência de um falo ou mesmo da ideia de um falo (*sem mergulho*), símbolo de virilidade e poder, agitam-se (*marulham*)? Por fim, exagera o procedimento de repetição (*Como, como — se comem se comem se comem*) ao mesmo tempo que remete ao erotismo em sua vinculação à religiosidade (*por que poder de Deus*). Aqui é interessante notar como Brantes utiliza o próprio corpo da língua para rejeitar modelos heteronormativos como atividade e passividade ao construir sua pergunta-resposta com sujeito plural e verbo na voz reflexiva. Assim, nenhuma d’*as moças* ocupa o lugar de objeto, sexual ou semântico, dada a reflexividade do verbo comer (*se comem*).

A insistência no verbo comer em contexto sexual e a evocação a vulvas e coxas, no entanto, não parecem se vincular apenas a um desejo descritivo. Procura provocar, na verdade, “uma tensão na tradição do próprio erotismo, evocando outras imagens para a construção de metáforas ou de outras alegorias” (PEQUENO, 2018, p. 94).

Como exemplos do agenciamento da lesboerótica na poesia atual, destaco ainda dois poemas de Alessandra Safra, presentes no livro *dedos não brocham* (2012). Vejamos primeiro o poema sem título evoca o erotismo em sua relação com a religiosidade:

toda menina tem uma prima lasciva  
a minha lívia sabia manter vestido limpo na missa de domingo  
papai mandava me comportar como ela

obedeço (SAFRA, 2012, p. 20)

Podemos identificar no poema um certo tom confessional, falsamente infantil, que expõe sem expor um exercício de sexualidade simples e pura, para além de qualquer fetichização e sem necessidade de construção de imagens claramente eróticas. O sexual aqui é diferente do que vemos em outros momentos no livro: o sexo é quase um detalhe, resumível à lembrança através de uma palavra (*lasciva*). É na solidão e no destaque do último verso (*obedeço*) que encontramos então a relação entre a voz poética e a prima lívia-lasciva: na desobediência ao *papai* – figura dual de carinho e controle – é que está a verdadeira resistência às estruturas heteronormativas: *para manter vestido limpo na missa* e, ao mesmo tempo, obedecer às ordens do pai, a voz poética procura imitar o comportamento da prima *lasciva*.

Outro poema que alude à ideia da lesbiandade como um simples exercício de sexualidade, sem tabus ou traumas, é “bolo de fubá com creme na virilha” no qual se dá a ver, novamente, a prima:

desceu garganta bolo de fubá com creme de queijo e café  
adoro cozinha pequena, mesa com cadeiras juntinhas  
assim pude sentir o quanto a prima me queria  
a tia nem imaginava o que a filha fazia com os pés entre  
um observador saberia: engolia vontade com delírio  
só sobrou lambar os lábios e vício de lambar  
queimou a tarde inteira  
a tia de tanto amar novelas se desliga de si e a casa fica vazia  
vai saber em que vale balançava tanta saudade de vida  
jeito deprimido esse de viver pela trama da tv  
de tentar esvaziar-se de si  
gosto que não me apetece, imagem que não me leva  
gosto mesmo é da rua, da prima nua, da carne que sua  
tenho sede

vivo com sede  
gosto da sede  
ter sede e não beber é ver novela  
ter sede e beber é  
lamber  
e-l-a

Aqui temos mais uma vez a prima, a família, os valores, nesse caso a tv/mídia, o *jeito deprimido de viver pela trama da tv* e então, sutilmente, as estruturas normativas de Poder das quais a voz poética não se apetece preferindo *a rua, a prima nua, a carne que sua*. Como já dito, não se observa conflito em relação à própria sexualidade: a enunciadora do poema admite o gosto por cozinhas pequenas – espaço doméstico geralmente reservado às mulheres – já que assim sente o desejo da prima. O que há, na verdade, é a simplicidade do desejo entre mulheres, tão simples e claro que *um observador saberia*, figurando no lanche de domingo entre *bolo de fubá, creme de queijo e café*, entre a tia, a cozinha pequena e a tv.

No entanto há diferenças entre este poema e o anterior: nos últimos versos, o ritmo muda diante da sede. Uma sede que emerge no poema justaposta à *prima nua, a carne que sua* encurtando os versos, acelerando o ritmo do poema e gerando uma expectativa da qual o poema dá conta muito bem: *ter sede e não beber é ver novela / ter sede e beber é / lambert / e-l-a*. Dessa vez a imagem do sexo e do desejo entre duas mulheres é clara e bem delimitada, a voz poética mata sua sede literalmente lambendo a prima entre bolos, cremes e café. Além disso, dessa vez figuram os pés como dimensão corporal erotizável.

Entender as relações de erotização entre mulheres, no interior da poesia, é também uma forma de as retirar da condição de objeto e compreendê-las como sujeitos dotados de desejo e sexualidade independentes da figura masculina. Desse modo, lemos no prefácio ao livro de Safra que “sua eroticidade, nos dias de hoje, pode ser considerada como uma forma de subversão social” (m.g. *apud* SAFRA, 2012, p. 8).

Gostaria de retomar, portanto, o trabalho de Tatiana Pequeno na investigação da poesia lésbica que se apresenta na contemporaneidade. Seja em decorrência da progressiva libertação das mulheres e das lutas sociais empreendidas por feministas e LGBTs, vemos que a quantidade de escritoras mulheres aumenta progressivamente juntamente às possibilidades de subjetivação através da escrita. No tocante à poesia produzida por corpos femininos, Pequeno afirma que “este movimento de construção e montagem de um corpo de mulher reconhecidamente autônomo e minimamente livre diante da própria sexualidade e não mais na qualidade subordinada de objeto é que redige

uma nova gramática não-normativa dos desejos femininos” (PEQUENO, 2018, p.94). Dessa forma, vemos que as escritas de Safra, Brantes e Iorio evocam novas maneiras de dizer do desejo lésbico, indo de encontro às normatividades produzidas pela subordinação e objetificação feminina dentro dos códigos do patriarcado. Além disso, suas articulações poéticas de desejo se dão através de um corpo feminino por extenso, menos identificado por zonas reconhecidas como erógenas ou eróticas (órgãos genitais, seios, nádegas etc.) e mais distribuído através de braços, cabelos, dentes, lábios, ventre, pernas, pés, língua, coxas, dedos, unhas etc. Assim, essas partes se apresentam enquanto constitutivas de um todo corporal que, ainda que dotado de desejo sexual, não desenvolve uma relação de objetificação com seu “objeto” de desejo. O que os procedimentos da lesboerótica parecem criar, na verdade, são imagens de corpos femininos em estado erótico que buscam saciar seus desejos em companhia de outra mulher. Esses estados eróticos não se vinculam, no entanto, a categorias heteronormativas como ativo-passivo, sujeito-objeto – ao contrário, se dão através de relações reflexivas em que as moças, ecoando o poema de Brantes, *se comem se comem se comem*.

## CONCLUSÃO

Esse trabalho se deu a partir do desejo de falar sobre uma escrita de mulheres que utilizasse o interior da língua e da literatura no processo de libertação cultural, social e sexual de outras mulheres. Escritas que escapassem aos processos de subordinação que permeiam o mundo masculinista e patriarcal. Escritas que operassem levantes, *insurgências*. E que, ao mesmo tempo, colassem corpo e escrita em procedimentos que reafirmassem o proposto por Hélène Cixous em “The laugh of the Medusa”: “ao escrever a si mesma, a mulher retornará ao corpo que lhe foi mais do que confiscado, [...], que tão frequentemente acaba por ser uma companhia desagradável, a causa e o lugar das inibições” (CIXOUS, 1976, p. 880, tradução minha).

Além disso, queria falar de erotismo.

Para isso, primeiramente, busquei distinguir erotismo e pornografia a partir de algumas questões chave: De que modos essas duas formas de representar a sexualidade humana são parecidas, e o que as afastam? Como são representadas as mulheres nessas literaturas? Quem escreve, quem pode escrever?

Assim, me debrucei sobre *O Erotismo*, de Georges Bataille, que parece ter se tornado uma espécie de referência incontornável para todo estudo sobre o erótico. Nessa leitura, um primeiro estranhamento se deu: para pensar o erótico, Bataille vinculava a mulher ao lugar de subserviência e servilidade, de “objeto” do desejo masculino. Em seguida, li “A imaginação pornográfica”, de Susan Sontag, e outras incoerências se tornaram perceptíveis: segundo Sontag, as obras ficcionais do maior estudioso do erotismo são exemplos de uma literatura pornográfica.

Quando me voltei ao contexto luso-brasileiro, mais contradição: Fernando Segolin associava a poesia de Bocage ao erotismo, organizando a primeira edição brasileira do que chama de *Poemas eróticos*. No prefácio à obra, porém, não percebe que, segundo a distinção que ele mesmo faz entre erotismo e pornografia, essa obra devia ter sido intitulada *Poemas pornográficos* (e não *Poemas eróticos*), pois o universo poeticamente engendrado por Bocage vincula muito claramente sexo a poder e violência, com notável sofrimento das mulheres representadas.

Diante desses, e ainda outros, desacertos da crítica literária, busquei textos teóricos sobre escrita e erotismo que buscassem desfazer a lógica de dominação masculina presente nos textos mais canônicos. A afirmação, presente nas *Novas cartas portuguesas*, de que o que homem entende como o próprio erotismo, “sua fictícia

bandeira de libertinagem, é agressão à mulher” parecia uma chave (BARRENO; HORTA; COSTA, 2010, s/p). Era preciso ver como a mulher entendia seu próprio erotismo.

Assim, Audre Lorde e Cixous, com seus trabalhos teóricos sobre escritas de mulheres e empoderamento feminino, comparecem neste trabalho como guias. E, assim, nos direcionam a diferentes possibilidades de erotismo, em que mulheres recebem voz e deixam de serem representadas como objetos. Um breve contexto da literatura ocidental no século XX deixa claro que as lutas feministas transformaram, e muito, o cenário anterior: uma transformação de sua posição social, enquanto classe, determina a maior presença de mulheres em movimentos literários, operando uma reinvenção do *ser mulher* através da linguagem. No âmbito da literatura erótica não foi diferente. Em Portugal de 1972, portanto, encontrei o primeiro *episódio de insurgência*.

Com a publicação de *Novas cartas portuguesas*, suas autoras galgam fato inédito: subvertem a noção de autoria e inserem, na própria composição de uma obra literária, a noção de sororidade, adiantada por Beauvoir e até então apenas tematizada. No entanto, o livro é censurado e suas autoras são processadas pelo governo fascista sob acusações de “imoralidade” e “pornografia” – mais uma vez demonstrando como a distinção entre erotismo e pornografia é confusa. Porém o apoio e a comoção internacional a favor das três Marias foram tão grandes que o caso é referenciado como a primeira grande causa feminista do século XX. Em seus textos, híbridos de gênero e nunca assinados individualmente, são questionados os *status* histórico, social e sexual da mulher portuguesa, sua redução aos papéis de mãe e esposa, e a autoridade violenta do patriarcado-religioso. Além disso, as cenas de masturbação e as evocações ao orgasmo feminino abalam a moral cristã dos portugueses.

O segundo *episódio de insurgência* aqui exposto e analisado se dá no contexto da poesia contemporânea brasileira. Também com fortes ressonâncias políticas e com agenciamentos de coletividades criativas, percebemos a emergência da escrita de mulheres lésbicas no Brasil atual enquanto representativa de uma libertação engendrada “por dentro” da literatura. Os poemas analisados deixam claro como o curioso, porém compreensível, caso da lesboerótica – ou seja, a explicitação sem pudores do desejo entre duas mulheres – se afasta dos modos de dominação masculina e dos códigos de erotismo inerentes ao patriarcado.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Carol. “Heterossexualidade compulsória, existência lésbica e crítica literária”. In: *Suplemento Pernambuco*, n. 158, abr. 2018, p.12-15. Disponível em:<http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/77-capa/2258-heterossexualidade-compuls%C3%B3ria-e-cr%C3%ADtica-liter%C3%A1ria.html> Acesso em 09/09/2019.

BARRENO, M. I.; HORTA, M. T.; COSTA, M. V. d. *Novas Cartas Portuguesas - Edição anotada*. Organização Ana Luísa Amaral. Alfragide: Dom Quixote, 2010.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

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

BRANTES, Simone. *Quase todas as noites*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

BESSE, Maria G. “As ‘Novas Cartas Portuguesas’ e a Contestação do Poder Patriarcal. In: *Revista Latitudes*, n°26, abril 2006.

BOCAGE, Manuel. *Poemas eróticos*. Prefácio, seleção e biografia de Fernando Segolin. São Paulo: Epopeia, 1987.

BORGES, Luciana. “Transas e tramas do corpo nas malhas da ficção”. In: *Escritas do corpo feminino: perspectivas, debates, testemunhos*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018, p. 63-74.

BUENO, Alexei. *Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

CIXOUS, Hélène. “The laugh of the Medusa”. In: *Signs*, vol. 1, n.4, 1976, pp. 875-893. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/3173239?origin=JSTOR-pdf&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/3173239?origin=JSTOR-pdf&seq=1#page_scan_tab_contents) Acesso em 09/09/2019.

FERREIRA, Sílvia. “O erotismo entre o ato e a escrita: fragmentos de Joyce e Bataille”. In: *Correio da APPOA*, n. 259, set. 2016. Disponível em:

[http://www.appoa.com.br/correio/edicao/259/o\\_erotismo\\_entre\\_o\\_ato\\_e\\_a\\_escrita\\_fragmentos\\_de\\_joyce\\_e\\_bataille/362](http://www.appoa.com.br/correio/edicao/259/o_erotismo_entre_o_ato_e_a_escrita_fragmentos_de_joyce_e_bataille/362) Acesso em 12/12/2019.

HOLLANDA, Heloísa B. *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

IORIO, Maria I. *Em que pensaria quando estivesse fugindo*. Bragança Paulista: Editora Urutau, 2016.

\_\_\_\_\_. *Aos outros só atiro o meu corpo*. Bragança Paulista: Editora Urutau, 2019.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação – episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KLIEN, Julia. “Na Poesia”. In: *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

LORDE, Audre. “Os usos do erótico: o erótico como poder”. Trad. tate ann. In: *Sister outsider: essays and speeches*. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984, p. 53-59. Disponível em: <https://traduzidas.wordpress.com/2013/07/11/usos-do-erotico-o-erotico-como-poder-audre-lorde/> Acesso em 07/12/2019.

\_\_\_\_\_. “Poesia não é luxo”. Trad. por tatiana nascimento. In: *Sister outsider: essays and speeches*. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984, p. 36-39. Disponível em: <https://traduzidas.wordpress.com/2013/07/13/poesia-nao-e-um-luxo-de-audre-lorde/> Acesso em 07/12/2019.

MENEZES, Raquel. “Novas cartas portuguesas: um gesto de amor político a muitas mãos”. In: *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 7, n. 14, 1º sem., abril 2015. Disponível em: Acesso em 07/12/2019.

MERQUIOR, José G. “A escola de Bocage”. In: *Razão do poema - ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

NASCIMENTO, Michelle. “As Novas cartas portuguesas e a insurgência feminista em Portugal”. In: *Historiæ*, Rio Grande, 7 (1), p. 9-28, 2016.



PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

\_\_\_\_\_. *Um mais além erótico: Sade*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Editora Mandarin, 1999.

PEQUENO, Tatiana. “Notícias de uma poesia lésbica em língua portuguesa”. In: *Revista Mulheres e Literatura*, vol. 18, 2016. Disponível em: <https://litcult.net/2016/08/13/noticias-de-uma-poesia-lesbica-em-lingua-portuguesa/> Acesso em 04/12/2017.

\_\_\_\_\_. “Poesia lésbica escrita por mulheres: dupla marca de subjetividade contra o rochedo da inexistência”. In: *Revista CULT*, Alberto Pucheu (Arquivo). Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/indicar-duplamente-o-silencio-mulher-lesbiandade-e-poesia/> Acesso em 04/12/2017.

\_\_\_\_\_. “Pequena cartografia do corpo lésbico na poesia de língua portuguesa”. In: *Escritas do corpo feminino: perspectivas, debates, testemunhos*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018, p. 89-100.

PRINS, B; MEIJER, I. C. “Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler”. In: *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, jan. 2002, v. 10, n. 1. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2002000100009&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2002000100009&script=sci_arttext) Acesso em 04/12/2017.

Relatório de Violência Homofóbica no Brasil: ano 2013 (Secretaria Especial de Direitos Humanos. - Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos). Disponível em: [www.direitoshumanos.gov.br](http://www.direitoshumanos.gov.br) Acesso em 03/12/2017.

REZENDE, Jussara N. “A escrita do corpo: poemas eróticos de Florbela Espanca e Gilka Machado”. In: *Revista Crioula*, (1), 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2007.52677> Acesso em 07/12/2019.

SAFRA, Alessandra. *dedos não brocham*. São Paulo: Draco, 2012.

SONTAG, Susan. “A imaginação pornográfica”. Trad. Dolina Bush & Madame Fire Wasp. 1967/2004.