

UM GESTO TODO SEU: GESTO, CORPO E COLETIVIDADE NA POESIA ERÓTICA DE LEILA MÍCCOLIS E GLÓRIA PEREZ

MILENA MARTINS MOURA *

TATIANA PEQUENO DA SILVA **

RESUMO

Analisamos, neste artigo, poemas de Leila Míccolis e Glória Perez para acessar sua potência de resistência, considerando que exista um papel mulher exigido pela sociedade patriarcal de exploração das funções reprodutivas femininas e a poesia seja dotada de potencial mimético e reformador. Por essa análise, intentamos escrutinar com que ferramentas o erotismo tem sido usado como apropriação transgressora e exposição insurgente, a fim de chegar a questões universais da poesia erótica contemporânea de mulheres e demonstrar sua dimensão plurivocal – em que o corpo se estica num gesto de abertura, verbalizando o paradigma patriarcal e desconstruindo a representação social do sujeito mulher.

PALAVRAS CHAVE: Poesia erótica; Escrita de mulheres; Antologia; Coralidade; Potência de resistência.

INTRODUÇÃO

Neste artigo, analisamos a poesia erótica escrita por mulheres no contemporâneo como resistência e potência de mudança. Partindo do pressuposto da existência de um

* Mestre em Literatura Brasileira e bacharel em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Editora da revista *Cassandra* e da *Macabéa Edições*. E-mail: milenamartinstradutora@gmail.com. Autora correspondente. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9034-8558>.

** Doutora em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 2011). É professora do Programa de Pós-graduação em Estudos da Literatura do Instituto de Letras e coordena o grupo de pesquisa “Femininos, Psicanálise, Corpo, Gênero e Sexualidade nas Literaturas de Língua Portuguesa”, projeto desenvolvido em parceria com o Instituto Margarida Losa, da Universidade do Porto, em Portugal. E-mail: tatianapequeno@id.uff.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7524-9623>.

papel mulher exigido pela sociedade estruturalmente patriarcal de exploração das funções reprodutivas femininas – e performado por vezes à revelia pelo *sujeito mulher*¹ –, bem como de que a poesia seja dotada de potencial mimético e reformador, nossa intenção é escrutinar de que maneiras e com que ferramentas o erotismo tem sido usado como apropriação transgressora de alcunhas pejorativas e exposição insurgente das mazelas sociais experienciadas pelo corpo e a psiquê femininos. Como retrata Juliana Goldfarb de Oliveira,

[a]s representações eróticas do corpo feminino na sociedade ocidental foram, em sua maioria, produzidas por vozes masculinas, que reproduzem *padrões binários* e refletem as relações hierárquicas de gênero e poder instituídas pelo patriarcado, em que as mulheres têm seus corpos colonizados. A mudança do *locus* enunciativo no texto erótico pode produzir uma ruptura nesse padrão estereotipado de representações, fazendo com que a imagem do corpo feminino, antes tomado como subalternizado, se torne espaço de subversão e problematização/desconstrução de um desejo disciplinado (Oliveira 2017, p. 1; *grifos meus*).

A dimensão do desejo disciplinado diz respeito à tendência, na erótica masculina, de que o sujeito feminino seja representado de duas formas: 1) como mero objeto de desejo masculino, sem voz ou 2) quando em raro lhe é dada voz, tendo como único desejo a satisfação de seu parceiro. A erótica feminina vem para subverter as noções de passividade ligadas historicamente ao gênero feminino, colocando os parceiros em pé de igualdade e expondo uma voz desejosa, indisciplinada e insubmissa.

1 É importante esclarecermos que não problematizaremos neste artigo as importantes questões referentes à fluidez de gênero, à transexualidade e aos sujeitos intersexo, entre outras temáticas que, embora consideremos de extrema relevância, não teríamos como tratar habilmente dentro do espaço deste texto. Por isso, o que designamos aqui por *sujeito mulher* contempla tipos fenotipicamente femininos, aos quais, em uma sociedade pautada no binarismo e nas heteronormatividade e heterossexualidade compulsórios, são impostos determinados padrões estéticos e comportamentais capazes de influenciar de maneira profunda a vida e as escolhas pessoais desse sujeito. Consideramos que tais padrões ditam o *papel mulher* como sujeito social secundário em direitos e reforçam o ideal de submissão e passividade femininas. Dessa forma, é de nosso entender que a poesia erótica usada como potência de resistência busca o agrupamento de vozes em prol da mudança desse paradigma.

Dentro da potência de resistência da erótica feminina, tentaremos demonstrar a dimensão plurivocal e coletiva dessa poética, em que um corpo não representa apenas a si, mas se estica, num gesto de abertura, buscando alcançar outros corpos que sintam e vivam o mesmo, e na mesma intensidade, experienciado pelo *corpo do poema*. Isso é transgressor, na medida em que a mulher, tendo sido mantida enclausurada na esfera doméstica por séculos, não mais se vê sozinha, ganhando *momentum* e força de combate na coletividade. Utilizamos a imagem *corpo do poema* para não incorreremos no uso de voz ou sujeito poético, visto que a dimensão da erótica de resistência trabalhada aqui se dá justamente pela reverberação de vozes e a dissolução de um sujeito uno na coletividade de sujeitos. Entendemos que *corpo* não diga respeito apenas a um, mas possa designar o coletivo, como em *corpo de jurados*, *corpo discente* e afins. A concordância será feita pelo masculino, embora saibamos que os corpos representados são femininos, por uma questão de clareza textual.

Elencamos como *corpus* literário poemas das antologias *Mulheres da Vida*, organizada por Leila Mícolis em 1978, e *Carne Viva*, organizada por Olga Savary em 1984. Seleccionamos, em específico, duas poetisas presentes em ambas as coletâneas: Leila Mícolis e Glória Perez. A escolha dessas autoras deveu-se à forma com que suas manifestações temáticas e imagéticas quase se complementam, de maneira coerente e ilustrativa dos pontos que desejamos levantar neste texto, que é recorte de pesquisa maior realizada no âmbito do Grupo de Estudos Feminismos, Corpo, Gênero, Raça e Sexualidade nas Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade Federal Fluminense. A pesquisa volta-se para o estudo de antologias eróticas, de modo a abarcar o máximo possível de manifestações da erótica escrita por mulheres, focando, portanto, em uma análise múltipla que se debruça sobre um corpus amplo em vez de apenas algumas autoras expressivas. Assim, as autoras aqui estudadas foram elencadas pela sua aparição consistente em antologias com esse tema.

Endereçaremos as autoras elencadas por seus primeiros nomes, em concordância com Tamara Kamenszain em sua obra *Chicas en tiempos suspendidos*, traduzida para o português pelo Círculo de Poemas como *Garotas em tempos suspensos* (Kamenszain, 2022). Nela, Tamara afirma ter por muito tempo lutado por ser Kamenszain até reconhecer que poetisas uruguaias primam pelo uso do primeiro nome, dado que o sobrenome, sendo paterno, é uma herança masculina.

Consideramos aqui que a poesia erótica escrita por mulheres se utiliza de imagens relativas ao corpo e à sexualidade femininas como ferramenta política de resistência, à luz do ensaio “Usos do erótico: o erótico como poder”, de Audre Lorde, em que a autora cita:

Para se perpetuar, toda opressão precisa corromper ou deturpar as várias fontes de poder da cultura do oprimido [...]. No caso das mulheres, isso significa a supressão do erótico como fonte considerável de poder e de informação ao longo de nossas vidas (Lorde, 2021, p. 67).

Assim, pela análise de antologias e da multiplicidade de vozes que deixam antever, consideramos que o erotismo escrito por mulheres há muito não se limita a tratar do ato sexual puro e simples, ou do desejo carnal, seja hétero ou homoerótico. Em vez disso, se põe a problematizá-los em suas hierarquias, as quais, por sua vez, refletem a secundariedade da mulher no tecido social. Mulheres que escrevem erotismo e se definem como poetisas eróticas se utilizam da palavra como reivindicação ao gozo e, como só goza quem tem um corpo, ao corpo; e, como só é dono de seu corpo para gozar quem é socialmente considerado sujeito majoritário em direitos, ao posicionamento igualitário de gênero. Uma vez que a sexualidade feminina tem sofrido tabus e interdições de ordem religiosa, social e mesmo jurídica, falar sobre o sexo de mulheres é também falar sobre sua liberdade para fruí-lo, o que só se dará por completo numa sociedade igualitária.

Portanto, essas autoras, a exemplo das aqui estudadas, estão primeiramente buscando a desierarquização de gênero para então reclamarem a desierarquização do sexo e, então, deixarem a posição de passividade historicamente imputada ao gênero feminino. Por isso, uma parcela expressiva do erotismo escrito por mulheres tem caráter de denúncia e protesto, os quais não dizem respeito apenas às próprias autoras, mas ao posicionamento do gênero feminino como um todo no tecido social, buscando a emancipação e a modificação paradigmática do *status quo* de todas as mulheres, o que demonstra um aspecto de luta coletiva, como será problematizado mais à frente. Todavia, por falta de espaço hábil para esta problematização completa, deixaremos a discussão a ser esmiuçada em outro momento.

Antes de iniciarmos nosso caminho teórico-crítico², porém, faremos um desvio em temas como a importância das antologias para o mapeamento e arquivamento de autoras mulheres, o duplo apagamento sofrido pelas autoras que se debruçam sobre o erotismo e o padrão memoricida historicamente dispensado à escrita de mulheres.

MEMORICÍDIO, DESSILENCIAMENTO E O DUPLO APAGAMENTO DE AUTORAS ERÓTICAS

Antes de iniciarmos propriamente o percurso crítico deste artigo, é preciso escrutinar algumas questões recorrentes nos estudos da literatura de mulheres. Tentaremos discorrer sucintamente sobre elas nesta seção. Em primeiro lugar, precisamos endereçar a questão do *memoricídio*, termo que designa o apagamento histórico de figuras femininas em diversas áreas ligadas à produção de saber, sendo aqui focada a literatura.

A sociedade estruturalmente patriarcal delegou a mulher à esfera doméstica, explorando suas funções reprodutivas, o que posiciona o corpo feminino como sujeito social subalternizado, cuja força de trabalho é aproveitada de maneira não remunerada para funções de reprodução, cuidado e suporte. O afastamento da mulher das áreas de produção de saber é ferramenta de manutenção desse paradigma. Entretanto, figuras femininas vêm historicamente rompendo esse padrão, alcançando áreas dominadas pelo sujeito masculino e mesmo colhendo louros por suas realizações. Então por que temos a constante impressão de que a escrita de mulheres é fenômeno recente? O conceito de memoricídio ajuda a explicar esse sentimento.

Por meio dele podemos compreender que, embora sempre tenha havido mulheres nos espaços de saber, essas foram combatidas e/ou ficaram desarquivadas e, à revelia de suas conquistas em vida, foram silenciadas em morte, tendo, assim, *morta* a sua *memória*, se considerarmos a noção de Derrida do arquivo como substituto da memória pessoal e coletiva (Derrida, 2001). É possível também falar da composição do panteão canônico, o qual foi por séculos alimentado com figuras masculinas – e não parece absurdo imputar

2 Apropriamo-nos aqui da imagem do *caminho*, empregada na mitologia cristã, em especial católica carismática, como o percurso reto e justo que se faz à santidade e ao divino – fora do qual tudo é *desvio*, como a proverbial ovelha extraviada resgatada pelo bom pastor –, porém o ressignificamos para representar o percurso que leva do *papel mulher* à *cara zero* ao *gesto próprio* no erotismo feminino contemporâneo.

que isso se deva ao fato de mais homens terem historicamente ocupado espaços de produção de conhecimento e poder.

Recentemente, temos visto uma busca pelo dessilenciamento de vozes femininas de gerações passadas que ficaram à sombra do cânone e dos estudos literários. Exemplos desse esforço são os livros *Memorial do Memorocídio*, organizado por Constância Lima Duarte (2022), e *Escritoras Silenciadas*, de Anna Faedrich (2022). Também temos presenciado o fenômeno das antologias e revistas literárias, impressas e digitais, voltadas para a escrita de mulheres. A importância dessas e outras iniciativas nesse ensejo é indubitável, gerando um potente mapeamento e consequente arquivamento da produção literária de nosso tempo, mantendo a memória. Dessa forma, não podemos deixar de afirmar a importância das muitas antologias e revistas voltadas para as artes e literatura produzidas por mulheres hoje, sobretudo quando falamos do gênero erótico, o que justifica nossa escolha de acessar antologias como *corpus* deste artigo.

A questão de um duplo apagamento também merece ser endereçada. Alexandrian, em *História da Literatura Erótica*, mostra que a “literatura erótica nem sempre foi desacreditada, condenando seus autores ao anonimato”, pois entre “os gregos e os romanos da Antiguidade ela se expressava abertamente” (Alexandrian, 1994, p. 11). Todavia, sobretudo com o advento da moral cristã³, a qual, por meio de mitos como o dos pecados capitais (alicerçado na ideia de que a proximidade dos instintos do corpo afasta da pureza e, portanto, do divino, que está ligado ao espírito), criaram-se interditos não apenas à prática sexual, considerada impura e meramente utilitária como modo de reprodução, mas também a tudo que remetesse ao sexo, o qual deveria ser mantido afastado não somente do corpo, mas também do pensamento do sujeito que almeja a santidade.

Dessa forma, o gênero erótico sofreu historicamente com apagamentos e perseguições de obras e autores. É claro que, principalmente a partir do século XX, não podemos mais falar sobre autores eróticos guilhotinados ou presos, mas não é em definitivo como se o preconceito sobre o gênero erótico tivesse se desvanecido no ar. Ainda considerado um gênero menor, o erotismo segue majoritariamente à sombra. O mesmo ocorre com a

3 E nisso não nos aprofundaremos por falta de espaço viável, tampouco entraremos no fato de que, como afirma o próprio Alexandrian, não foi o cristianismo primitivo, mas sim o estoicismo, que primeiro chamou “os órgãos genitais de ‘partes vergonhosas’” (Alexandrian, 1994, p. 31).

escrita de mulheres: historicamente secundarizada, desarquivada e apagada. O que leva a um duplo apagamento quando falamos de mulheres que escolhem escrever erotismo.

Por tudo isso, consideramos essencial mapear a poética erótica escrita por mulheres e gerar arquivo, de modo que passe à posteridade. Esse artigo serve justamente ao propósito de levantar essa problematização.

ABRINDO CAMINHO

Começaremos nosso percurso teórico-crítico com este poema de Leila Míccolis em *Mulheres da Vida*:

Na vida

*“Ser o que sou todo dia
nesta cidade infernal:
cigana, poeta e vadia,
e ser, por que não?, imoral”*

(APRENDENDO A NADAR – MARLUI)

Não sou comportada.
Puta e lésbica
e o que mais me der na telha,
pareço um pássaro maluco
procurando espantalhos e alçapões,
querendo me expandir como sono
em pálpebras cansadas,
explodir como violência
no silêncio dos acomodados.
Puta e lésbica
e o que mais me der na telha
sou a sequência
do que o primeiro gesto desencadeia
(Míccolis, 1978, p. 44).

Partindo da reflexão sobre os papéis representados socialmente, voltemo-nos sobre o poema, cujo primeiro verso diz: “Não sou comportada”. Esse verso apenas se justifica pela exigência de certo padrão comportamental. Como tudo aquilo que está *dado* (ou não seria mais apropriado falarmos aqui em *imposto?*), apenas é possível ao sujeito funcionar dentro do espectro que vai do coadunar em um extremo ao contrapor-se no extremo oposto. Todavia, para haver qualquer reação, é preciso que primeiro esteja posta a coisa em si. Assim, o poema inicia contextualizando a exigência patriarcal quanto a um comportamento esperado do sujeito mulher.

O corpo do poema também se diz “puta e lésbica”, ambas alcunhas usadas de maneira pejorativa, independentemente da real vinculação da mulher com esses conceitos. Afirma-se ainda ser “o que mais [lhe] der na telha” e querer se “expandir como sono em/pálpebras cansadas,/ explodir como violência/ no silêncio dos acomodados”, trazendo para si e para seu discurso um potencial para sacudir os alicerces dos ditames sociais, acordar os sonolentos, *incomodar* os acomodados. Mas o que realmente nos interessa aqui são os dois últimos versos: “sou a sequência/ do que o primeiro gesto desencadeia.”

Aqui o poema, que já se mostrava ativo e beligerante, deixa entender que o corpo do poema não é pioneiro, mas continuador de um *gesto* que já reverberava quando da inserção desse sujeito na sociedade. Esse último verso nos interessa em especial por acessar a dimensão do *gesto*: não um gesto único e que para em si mesmo, mas que traz consigo uma sequência de outros gestos na mesma intenção. O gesto de *abrir caminho*, ou pelo menos permitir os primeiros passos da caminhada.

E para onde se está indo? Vejamos o seguinte poema de Glória Perez em *Carne Viva*:

pré-nupcial

para carmem figueira

aprendi com mamãe
que nunca teve queixa:
mulher perdida goza
mulher direita deixa
(Savary, 1984, p. 169)

Acessa-se nesse poema a dimensão da transmissão intergeracional do agir como mulher, um construto patriarcal que, no entanto, jamais se estabeleceria sem a concordância⁴, também, como em toda colonização, do sujeito oprimido. A mãe transmite à filha prestes a casar-se o comportamento sexual esperado de uma mulher correta, mostrando que o *papel mulher* deve ser também representado no ato sexual. Logo no título, o corpo do poema remete à tradição da virgindade pré-marital, pois coloca duas gerações de mulheres em contraposição: a mãe que sabe e a filha que deve aprender – como boa moça solteira, não seria correto saber sobre o sexo. Deve beber da sabedoria daquela que o conhece, sua mãe, que cumpre o papel de mulher casada com todas as obrigações que isso implica, sendo o sexo mera função marital. Pelo discurso dessa mãe, vemos que o ideal social do agir feminino nega às mulheres ditas *direitas* a fruição plena de seus corpos e o alcance de seu prazer. Em vez disso, deve-se servir ao homem não apenas nas dimensões de cuidado e suporte domésticos ou da reprodução, mas também lhe dando o corpo em sacrifício a seu prazer próprio e pleno.

Aspectos caros à moral cristã atravessam esse pensamento, uma vez que o ideal cristão de pureza é justamente Maria, que concebeu imaculadamente porque seu corpo não foi tocado com a fraqueza da carne. Na concepção pelo espírito, seu corpo continua puro, mas à custa do prazer potencial. Meramente utilitário, seu corpo serviu ao propósito divino pela negação da fruição. Enquanto a curiosidade de Eva foi punida com dor e castigos e a mulher de Ló virou estátua de sal, porque uma mulher que age pelo que deseja é pecadora.

Assim, o poema de Glória nos mostra que a mulher “sem queixas”, calada como a quer o patriarcado, na quina da cena principal enquanto eles discutem seus assuntos

4 Quando falamos em *concordância* não crivamos essa palavra de *aceitação passiva*, dado que uma escolha não é plena quando a ação oposta é permeada por consequências sociais. O *escolher* representar o papel esperado de si não significa fazê-lo de bom grado. Importante lembrar Aníbal Quijano em “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” (2014), no qual aborda a dimensão de modificação do paradigma psíquico que a colonialidade provoca, uma vez que o colonizador modifica o padrão mental do povo colonizado ao deslegitimar a cultura local. O oprimido aprende a se ver com os olhos que o colonizador lhe dá. Acreditamos, à luz de Quijano, que uma sociedade estruturalmente patriarcal tenha o mesmo efeito mental colonial sobre o sujeito mulher, pelo que tantos corpos femininos, corpos por definição oprimidos pelo machismo e a misoginia diários próprios do patriarcado, submetem-se.

importantes de homens no primeiro plano da peça social, é também aquela que dá sem nada receber. Dá suporte, dá cuidado, dá filhos, dá seu corpo e não é retribuída. Mais ainda, como veremos a seguir, a mulher correta é a *moça de família*.

OS DESVIOS

Consideremos o próximo poema de Glória, em *Mulheres da Vida*:

Sagrada família

te olho e sinto asco,
porque suas demais
não tomas banho
e arrotaste há pouco
em minha cara

não me desejas tanto,
por tua vez
– durmo de bobs e cremes
pra ter aparência melhor
na hora das compras

mas vens assim mesmo,
cansado
Eu finjo dor de cabeça

e sem jeito nem tempo
de ires com outra
acabamos juntos

dividindo o preço da família
(Perez apud Míccolis, 1978, p. 24).

Logo em seu título, o poema remete à mitologia cristã. *A sagrada família*, homem, mulher e filhos, tem ditado o ideal de família tradicional há dois milênios e sido defendida como único núcleo familiar correto e viável pelo ultraconservadorismo até nossos dias. Para além da referência mitológica, porém, o poema nos traz a dimensão da *representação*: a *mulher direita*, que desempenha bem seu papel social, deve casar-se e multiplicar-se, pois só assim exercerá por completo sua função no patriarcado. É claro que a reprodução independe da *instituição matrimônio*, porém é também exigência para uma mulher correta a abstinência ao sexo pré-marital. Por isso, a *instituição família* é sagrada não apenas na mitologia, mas também no *modus operandi* social do patriarcado.

No entanto, o corpo do poema se mostra insatisfeito. Utilizando ironicamente a segunda pessoa do singular, tão formal e majestática em português brasileiro, verbaliza a asquerosidade do parceiro com quem é obrigada a dividir a vida. Seu homem é sujo e tem maus modos, mas o matrimônio é laço perpétuo para uma boa mulher e, não podendo se desligar desse outro que lhe dá nojo, o corpo ainda assim se oferece para que ele cumpra seus *deveres* de marido.

Esse corpo de mulher, no entanto, ainda tem sua vaidade e prima por manter as aparências: quer estar belo para representar seu *papel mulher* de boa esposa e moça direita durante as compras, uma vaidade que é justamente o que rouba de seu homem o desejo, mostrando que esses dois sujeitos dividindo o mesmo núcleo familiar são diametralmente opostos: ela o despreza por ser sujo, ele a despreza por seu autocuidado.

Cansado de entregar-se passivamente, o corpo do poema tenta evitar o enlace sexual e se utiliza de uma das táticas socialmente esperadas da mulher que nega o sexo: a dor de cabeça. Mas não adianta. O homem está cansado e sem tempo de ir procurar outra mulher – e não o faz apenas por cansaço, mostrando a permissibilidade social unilateral às traições masculinas –, deita-se sem desejo com a sua e satisfaz-se com ela porque é *sua*. Esse poema vem nos mostrar, mais uma vez, a dimensão representativa do sujeito mulher que se submete ao papel social esperado: aquela que segue o bom caminho. E, no entanto, há nele curvas por onde esse corpo-mulher começa a tentar se *desviar*.

É ainda Glória, em *Mulheres da Vida*, quem nos mostra a imperfeição do homem que se quer superior no patriarcado estrutural.

Ruim com ele, pior sem ele
É preciso cuidado:
taí a rua da amargura cheia das esquecidas,
camas feitas por quem se deita
onde um minuto de prazer
é pago em dor a vida inteira

O amor vem depois
ou se dispensa – essa ilusão se extingue
Coração nunca foi bom conselheiro
que de amor vivem mesmo autores e livreiros
e afinal tudo termina de um só jeito:
trocar de homem é trocar de defeito
(Perez apud Míccolis, 1978, p. 27)

Deitando por terra o ideal de amor perfeito e eterno vendido para as mulheres – construído na mentalidade da mulher desde a primeira infância –, o corpo desse poema não acredita na ilusão romântica com que o alimentaram. Reconhece as mazelas da mulher que busca o prazer verdadeiro e com ele paga “em dor a vida inteira”, de uma forma não verbalizada diretamente, mas que podemos inferir: por uma gravidez indesejada, por doenças, pela destituição de sua *honra*, ficando *falada*, sofrendo agressões etc. Esse é também um corpo que não segue o coração, porque ele “nunca foi bom conselheiro”, o que subverte o ideário patriarcal de que o homem está ligado à razão, à mente, ao prático, e a mulher ao coração, ao sentimento: uma ideia que ajudou por séculos, chegando aos nossos dias, a secundarizar a escrita de mulheres como muito sentimental e, por isso, menos esteticamente válida.

O poema tem um toque ácido de humor, quebrando a sensibilidade esperada de uma mulher, e, sabendo que “a rua da amargura” está “cheia das esquecidas”, o corpo faz-se lembrar pela palavra. Verbalizando, dá seu recado para que as que lerem não caiam nessa armadilha: “Trocar de homem é trocar de defeito”. Nesse poema, Glória está sinalizando o *desvio*. Sabe que o bom caminho é casar-se, ter filhos, dar seu corpo em oferenda, cuidar, gestar, gerar, cuidar um pouco mais e, então, morrer, de preferência na santidade das mulheres sem queixa, que nunca gozaram.

Mas o bom caminho é escarpado e escuro, como nos mostra Leila Míccolis na série de poemas “(CICLO FAMILIAR)”, em *Mulheres da Vida*, pegando a deixa de Glória e avançando alguns passos para dentro do caminho desviado. Neles, o corpo do poema retoma de forma mais pesada e explícita o que já nos havia dito Glória: paga-se o preço da família.

(CICLO FAMILIAR)
Em Lua-de-mel Eterna

Por teus olhos cor de chope
aguento (há mais de dez anos)
os espermas de borracha
do ter corpo corroído,
a carne dos urubus
– que em geral me dão azia –
o azul das tuas varizes
manchando o lençol de linho,
as minhas tetas azedas
por tuas carícias flácidas,
e ainda o que mais me dá
o amor destas margens plácidas
(Míccolis, 1978, p. 46)

Novamente encontramos no poema a menção ao matrimônio, que por tanto tempo foi vendido como a grande conquista de uma mulher pelo patriarcado. Fica clara a discrepância entre o que se espera (e o que se tem) de uma mulher e de um homem *de família*. Ela deve comportar-se, não ter queixas, submeter-se e satisfazê-lo; ele pode voltar para casa com “olhos cor de chope” e oferecer carícias mambembes com um corpo corroído, a flacidez aqui podendo inclusive remeter à impotência ou à falta de desejo por sua mulher, como no poema de Glória anteriormente trabalhado.

Um casamento em putrefação sobrevoado pela fome dos urubus. E tudo isso porque

(CICLO FAMILIAR)
Ciências Físicas (e Contábeis)

O homem se divide
em:
cabeça, bolso e membro.
A cabeça serve para pensar em mulheres.
O bolso para pagá-las.
O membro para fodê-las.
Mais alguma pergunta?
(Míccolis, 1978, p. 47)

Apropriando-se de um discurso duro e técnico – ligado recorrentemente ao masculino, por ser esse considerado lógico, prático e racional –, e emulando a voz de um sujeito em posição de poder – igualmente ligada ao masculino, que sempre dominou esses espaços –, pois conhece a *verdade* – no caso, sobre os homens –, o corpo do poema rompe com a ideia de que o discurso feminino versaria sempre sobre o amor romântico e temas afins.

Nesse poema, nos é mostrado que o comportamento feminino é um construto. Esmiúça-se também o *papel homem* na sociedade estruturalmente patriarcal: um consumidor de corpos femininos, que ele considera não apenas objetos, mas também colecionáveis, pois não se contenta apenas com um, como nos mostra o recorrente uso do plural. E termina com uma pergunta endereçada a um interlocutor que não fica claro pela mera palavra, mas que se delineia na nossa vontade, como leitoras, de responder. Assim, esse poema trabalha com “a estratégia de irritação e de sedução do leitor”, já que a indagação não “tem um destino certo, um remetente certo” (Pedrosa et al., 2018, p. 104), mas instiga a uma resposta.

É interessante também percebermos um ponto em comum em diversos dos poemas apresentados: o *endereçamento*, em que os corpos dos poemas são “antes de mais nada um gesto, um movimento” (Pedrosa et al., 2018, p. 104). Se esses corpos de mulheres que se esticam em seu discurso buscam alcançar mulheres suas iguais, representando os mesmos papéis e sofrendo das mesmas dores, a verbalização pela palavra poética, no entanto, com frequência endereça o *papel homem*: o marido infiel

ou asqueroso, o agressor, o amante que apenas a consome sem retribuir, e tantas outras máscaras que o patriarcado veste.

FIM DA LINHA

Tudo isso, de que viemos tratando, se faz ver novamente no poema a seguir:

(CICLO FAMILIAR)

Aposentadoria

Antigamente
um pontapé nos bagos
ou um soco nos rins
resolveria tudo.
Mas sinto que mudei:
não tenho mais vontade
de te amar depois das brigas,
e hoje nem gozei
quando teu tapa me arrancou os dentes
(Míccolis, 1978, p. 48).

Aqui, Leila fecha o ciclo trazendo à baila a temática da agressão. Não apenas o corpo do poema desconstrói a aura sacra da instituição matrimônio, inserindo-lhe a dimensão da agressão, como também alude ao mito social da *mulher de malandro*, aquela que não apenas se submete à agressão, mas fica com o agressor porque gosta, um subterfúgio secular para a não interferência de terceiros por meio do apaziguamento de suas consciências com a culpabilização e a responsabilização da mulher, o que se sintetiza no velho ditado “em briga de marido e mulher não se mete a colher”.

Para além de tocar nesse mito, o corpo do poema se mostra ativo e responsivo: chuta “os bagos” e soca “os rins”. Um corpo cansado, que não consegue mais tolerar agressões apesar de deixar claro já ter obtido prazer posteriormente a elas. Se o tema da agressão é recorrente na poesia de cunho feminista, inclusive erótica, buscando expor as

mazelas sociais sofridas pela mulher no patriarcado, quando usado como pano de fundo de um poema erótico esse tema ganha toda uma nova dimensão: expõe a convivência e a permissibilidade da sociedade com as agressividades masculinas, o que culminou na ligação secular do sexo com a morte e a violência, tão presente em obras basilares do erotismo mundial, como *A História do Olho* (Bataille, 2018), e *Justine* (Sade, 2007). E ainda: mostra como mesmo a *mulher direita*, que representa seu papel social esperado prestimosamente, escolhendo o dito bom caminho, não está livre do mesmo sofrimento das consideradas desviadas, já que o patriarcado posiciona o corpo feminino em condição de corpo colonizado para que dele façam os homens segundo sua vontade.

Mesmo em morte, como no poema a seguir, também de Leila, em *Carne Viva*:

para além da morte

Deixou meu corpo aos necrófilos
para me apalparem,
me chuparem,
me retalhares,
me penetrarem.
Mais uma vez gozarão.
Mais uma vez eu não.
(Savary, 1984, p. 203)

Tocando na pesada temática da necrofilia, o corpo do poema de Leila está morto e, ainda assim, é abusado por corpos masculinos que fazem dele, mesmo após a morte, seu território de prazer. Não é aqui mais que um objeto utilitário e substituível para o prazer do homem, um corpo que deve ser aproveitado ao máximo enquanto ainda dispõe de alguma serventia. A repetição da expressão “mais uma vez” nos dois últimos versos coloca em evidência ainda outro fato: os abusadores gozarão desse corpo em morte como outros gozaram em vida; esse corpo não pode gozar em morte, porém em vida também não gozou. Dessa forma, Leila remete nesse poema a uma temática já tratada em outros aqui escrutinados: a mulher que oferece seu corpo ao prazer dos homens sem retribuição.

Nem descanso.

CONCLUSÃO

Nos poemas trabalhados aqui, reconhecemos o que chamamos de corpo do poema como sujeito feminino que expõe o *papel mulher* esperado pela sociedade patriarcal, verbalizando, no entanto, em igual medida, a posição subalterna e colonizada da mulher no patriarcado estrutural e as mazelas sofridas por esse corpo mesmo quando em representação do papel imposto.

O corpo do poema se reapropria de alcunhas desonrosas e, jogando luz sobre as escarpas do bom caminho, aponta para o caminho desviado não como solução ou saída, mas como opção viável. Isso porque, no rumo ou no desvio, o corpo feminino continua alvejado pelas permissibilidades sociais do patriarcado (então por que não fruir plenamente de seu prazer e buscar o quanto possível uma liberdade dos padrões impostos?) – e é no apontar para esse desvio que vemos o início de um gesto próprio, *um gesto todo seu*, que esses corpos buscam com seu movimento de abrir-se e esticar-se.

Assim, o *corpus* literário aqui apresentado se corporifica como potência de resistência, verbaliza um *tecido* social patriarcal sufocante, que envolve e prende corpos femininos. A palavra é o gesto para o rasgo e a primeira *inspiração* da liberdade. Por meio dela, os corpos dos poemas se abrem e se esticam, para chegar aos corpos de mulheres do outro lado da página, que vestem as mesmas máscaras e as mesmas dores, e mostrar-lhes que não estão sozinhas e que esse grande coro de mulheres em dor têm na coletividade o *momentum* da mudança de sua posição social subalternizada.

Os corpos dos poemas apresentados, portanto, não são unos, mas se dissolvem na multidão de mulheres que *representam*⁵. Como uma nota entoada em uma grande catedral, que se desdobra e se dissolve em seus harmônicos. Cada mulher é uma, mas o que cada mulher representa é mais: “o sujeito se diz ‘apenas um’ e se faz múltiplo” (Goldfeder, 2021, p. 203). Solista à frente de um coro que está em silêncio, mas está no palco.

Ostentando o *papel mulher* imposto pelo patriarcado, a poesia de Leila e Glória indica um movimento de retirada de máscaras. Como no teatro da Antiguidade, o rosto encoberto pela máscara ri ou chora porque assim se manifesta sua personagem, num roteiro engessado que o corpo não pode mais que representar. Debaixo da máscara,

5 Mulheres que representam seu papel e que são representadas pelos corpos dos poemas.

porém, está o sujeito que representa. Tirar as máscaras, ou seja, o *gesto* de deitar por terra o papel, é encontrar a *cara zero*, aquela expressão neutra da qual podem advir todas as outras: uma expressão que apenas *é*, intransitivamente – nem triste, nem feliz, nem raivosa. Um rosto em potencial.

Deitar por terra o *papel mulher* é, então, descobrir a própria face, ver-se sem as imposições do patriarcado, a reduplicação de discursos, comportamentos e práticas impostos, para então encontrar um caminho próprio, *um caminho todo seu*, para onde aponta esse gesto plural de ampliação para o alcance e a mudança, que acessa em si mesmo uma das dimensões possíveis dos usos do erótico como força de combate, ao gosto de Audre Lorde – uma força que, nos poemas analisados, articula, para isso, o coletivo.

Sequência do que o primeiro gesto desencadeou, os corpos dos poemas tratados dão prosseguimento aos gestos das que lhes antecederam enquanto se esticam para chegar às que aqui estão. O dedo de uma deusa mulher criando Lilith à sua semelhança. Restituindo-lhe o poder seu por direito de dar a vida e lhe contemplando de quebra com o poder do gozo.

E com o Verbo. Que nos foi roubado na porta do Paraíso.

A GESTURE OF ONE'S OWN: GESTURE, BODY AND COLECTIVITY IN LEILA MICCOLIS'S AND GLÓRIA PEREZ'S EROTIC POETRY

ABSTRACT: We aim to analyze poems written by Leila Miccolis and Glória Perez in order to access their force for resistance, considering that there is a *woman role* mandated by the patriarchal society of exploration of women's reproductive capacities, and poetry is endowed with mimetic and transforming potential. By this analysis, we intent to scrutinize the tools with which the erotic is being used as transgressive appropriation and insurgent exposure, in order to try and achieve universal subjects of the today's erotic poetry written by women, as well as to present its pluri-vocal dimensions– in which the body stretches out in an expansion movement, verbalizing the patriarchal paradigm and deconstructing the social representation of the woman entity.

KEYWORDS: Erotic poetry; Women's writing; Anthology; Chorality; Force for resistance.

UN GESTO PROPIO: GESTO, CUERPO Y COLECTIVIDAD EN LA POESÍA ERÓTICA DE LEILA MICCOLIS
E GLÓRIA PEREZ

RESUMEN: Analizaremos poemas de Leila Miccolis y Glória Perez para acceder a su poder de resistencia, considerando que existe un *rol de mujer* requerido por la sociedad patriarcal de explotación de las funciones reproductivas femeninas y que la poesía está dotada de potencial mimético y reformador. A través de este análisis, pretendemos escudriñar con qué herramientas el erotismo ha sido utilizado como apropiación transgresora y exposición insurgente, para alcanzar cuestiones universales en la poesía erótica contemporánea de las mujeres y demostrar su dimensión plurívoca –en la que el cuerpo se estira en un gesto de apertura. verbalizando el paradigma patriarcal y deconstruyendo la representación social del sujeto femenino.

PALABRAS CLAVE: Poesía erótica; Escrita de mujeres; Antología; Coralidad; Poder de resistencia.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRIAN, S. *História da Literatura Erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

BATAILLE, G. *A História do Olho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

DERRIDA, J. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DUARTE, C. L. *Memorial do Memoricídio*. Montes Claros: Luas, 2022.

FAEDRICH, A. *Escritoras Silenciadas*. Rio de Janeiro: Macabéa Edições, 2022.

GOLDFEDER, A. Estrelas de letras: teatralidades do poema no Brasil PÓS-1970. *eLyra*, Porto, n. 17, p. 199-223, 2021. Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/391>. Acesso em: 27 jul. 2023. <https://doi.org/10.21747/2182-8954/ely17a13>

KAMENSZAIN, T. *Garotas em Tempos Suspensos*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

LORDE, A. Usos do erótico: o erótico como poder. *Irmã Outsider*. São Paulo: Autêntica, 2021. p. 67-74.

MÍCCOLIS, L. (org.). *Mulheres da Vida*. São Paulo: Vertente, 1978.

OLIVEIRA, J. G. O erotismo como resistência na poesia em língua portuguesa de autoria feminina. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 11., 2017. Florianópolis. *Anais Eletrônicos [...]*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2017, p. 1-12. Disponível em: http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1500251935_ARQUIVO_Oerotismocomoresistencia napoesiaemlinguaportuguesa de autoria feminina.pdf. Acesso em: 28 jan. 2022.

PEDROSA, C. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise e expansão. *Estudos Avançados*, v. 29, n. 84, p. 321-333, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/104967>. Acesso em: 25 jul. 2023. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142015000200020>

PEDROSA, C. et al. (org.). Endereçamento. *Indicionário do Contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 97-124.

PEREZ, G. Os desvios. In: MÍCCOLIS, L. (org.). *Mulheres da Vida*. São Paulo: Vertente, 1978. p. 24.

_____. Sem título. In: MÍCCOLIS, L. (org.). *Mulheres da Vida*. São Paulo: Vertente, 1978. p. 27.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *Cuestiones y Horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 2014. p. 201-245.

SADE, M. *Justine ou Os Infortúnios da Virtude*. Lisboa: Editora Bertrand, 2007.

SAVARY, O. (org.). *Carne Viva*. Rio de Janeiro: Anima, 1984.

Submetido em 26 de setembro de 2023

Aprovado em 02 de abril de 2024

Publicado em 29 de setembro de 2024
