

ENTÃO VAMOS POR PARTES – EROTISMO E LESBIANDADE EM MARIA ISABEL IORIO E SIMONE BRANTES

FERNANDA MARTINS CARDOSO*
CELIA PEDROSA**

RESUMO

Investigamos a presença de imagens de erotismo entre mulheres – ou do lesboerotismo – em poemas das escritoras brasileiras contemporâneas Maria Isabel Iorio e Simone Brantes. Para tanto, adotamos as noções discutidas pelo filósofo francês Georges Bataille em sua clássica obra *O erotismo*, de 1957, e pela poeta e pensadora estadunidense Audre Lorde, sobretudo nos ensaios *Usos do erótico: o erótico como poder* e *A poesia não é um luxo*, ambos de 1984. Desse modo, discutimos a produção de uma nova gramática corporal, apartada dos códigos da heterossexualidade, tal qual proposto por Tatiana Pequeno.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea. Erotismo. Lesbiandade. Maria Isabel Iorio. Simone Brantes.

SOBRE POESIA E EROTISMO

O filósofo e escritor francês Georges Bataille publicou, em 1957, a obra *O Erotismo*, texto basilar nos estudos acerca do tema. O autor pensa o erótico como uma marca da “vida interior” do homem, algo não posto em seu corpo a partir de fora, mas que busca por dentro uma continuidade impossível. Segundo ele, há entre os seres uma descontinuidade, dada a distinção física entre um e outro. No processo de reprodução e através do

* Mestra em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense/UFF, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.

E-mail: lirafmc@gmail.com Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-3753-989X>

** Professora Associada IV da Universidade Federal Fluminense/UFF, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. Pesquisadora I-B do CNPq.

E-mail: artecelia@gmail.com Orcid iID: <https://orcid.org/0000-0002-1628-7697>

sexo haveria a união de seres descontínuos, estabelecendo entre eles certa continuidade provisória. Ao nascer, cada novo ser traria em si a “nostalgia” da continuidade perdida, o que buscaria compulsiva e incessantemente durante toda sua existência. Entretanto, há pontos delicados da investigação já clássica de Bataille que, em geral, não são discutidos em leituras mais correntes. Por exemplo, no capítulo intitulado “O objeto do desejo: a prostituição”, o filósofo elabora a ideia de que a expressão erótica da sexualidade humana depende, necessariamente, do processo de objetificação de um Outro.

Não existe uma prostituta em potencial em cada mulher, mas a prostituição é a consequência da atitude feminina. Na medida de seus atrativos, uma mulher está exposta ao desejo do homem. A menos que ela se resguarde inteiramente, por uma decisão de castidade, a questão é, em princípio, a de saber a que preço, em que condições ela cederá. Mas, com as condições satisfeitas, ela sempre se dá como um objeto. (BATAILLE, 2004 [1957], p. 204)

Desse modo, o autor compreende que os homens são os únicos *sujeitos* portadores de desejo e que suas expressões eróticas se dão através de um processo de dominância e objetificação de um Outro, necessariamente feminino, encerrado numa ideia generalista de “mulher”. Segundo essa teoria, os encontros eróticos são um jogo no qual a parte feminina se propõe como alvo e/ou objeto ao desejo agressivo da parte masculina – únicos sujeitos de desejo e discurso possíveis. Como consequência final desse jogo há a prostituição, momento no qual, preenchidas as condições, de acordo com Bataille, a mulher – qualquer mulher – se dá como um objeto.

Já no ensaio *Usos do erótico: o erótico como poder*, de 1984, a escritora e ativista lésbica estadunidense Audre Lorde afirma que o erotismo é um recurso interior, fortemente enraizado em sentimentos impronunciados ou não necessariamente reconhecidos, que pode gerar, por exemplo, as energias necessárias para a resistência. Nesse sentido, afirma que em contextos de opressão, ele é corrompido e distorcido pelas forças opressoras que tentariam de toda maneira controlá-lo. Além disso,

ela afirma que para nós, mulheres, a supressão do erótico em nossas vidas significaria a negação de uma fonte considerável de poder e informação. Segundo a autora, por um lado, o superficialmente erótico – que ela, de modo reducionista, aproxima da pornografia *mainstream*¹, que objetifica e explora corpos mulheres em função do olhar masculinista – é encorajado e aceito pela sociedade, enquanto por outro há uma vinculação entre “feminino”, inocência e castidade que desestimula e, mais ainda, impede a utilização do erotismo como mecanismo de libertação pelas mulheres.

Ela afirma, também, que o poder do erótico estaria presente não apenas no âmbito da sexualidade, mas em todas as relações entre pessoas e suas produções artísticas, por exemplo: “Com a celebração do erótico em todos os nossos esforços, meu trabalho passa a ser uma decisão consciente – uma cama tão desejada, na qual me deito com gratidão e da qual levanto empoderada” (LORDE, 2019b, p. 68). A respeito da conexão derivada dos usos do erótico e suas consequências, Lorde destaca a capacidade de gozo.

Outra maneira importante por meio da qual a conexão com o erótico opera é ressaltar de forma franca e destemida a minha capacidade para o gozo. No modo como o meu corpo se alonga com a música e se abre em resposta, ouvindo atentamente seus ritmos mais profundos, da maneira que todos os níveis da minha percepção também se abrem à experiência eroticamente satisfatória, seja dançando, montando uma estante, escrevendo um poema, examinando uma ideia.

Essa autoconexão compartilhada é uma extensão do gozo que me sei capaz de sentir, um lembrete da minha capacidade de sentir. E esse saber profundo e insubstituível da minha capacidade para o gozo acaba por exigir que minha vida inteira seja vivida com a compreensão de que tal satisfação é possível, e de que ela não precisa ser chamada de *casamento*, nem de *deus*, nem de *vida eterna* (LORDE, 2019b, p. 69-70, grifo do autor).

¹ Atualmente, existem inúmeros estudos sobre as diferenças entre a pornografia *mainstream*, considerada por Lorde no referido ensaio, e um outro tipo de “entretenimento erótico” – que algumas pessoas chamam de pornografia feminista –, feito, por exemplo, por produtoras alternativas, por mulheres e para mulheres, buscando representar corpos e práticas não normativos, entre outros.

Assim, vemos que a autora compreende o erotismo como uma força vital capaz de gerar uma energia criativa que se manifesta para além do sexo, em nosso trabalho, nosso amar, nossa história e, o mais importante para este trabalho, nossa linguagem. A ausência dessa força seria responsável por um “desempoderamento” e outros estados de ser negativos que, segundo ela, levariam inclusive à depressão. Lorde (2019b, p. 72-73) afirma que em contato com o erótico alguém se torna “[...] menos disposta a aceitar a impotência, ou aqueles outros estados do ser que nos são impostos [...], tais como a resignação, o desespero, o autoapagamento, a depressão e a autonegação”.

De acordo com Dos Santos e Botelho (2013), o que Lorde nos apresenta nesse texto é uma noção de erótico que marca em definitivo a história do feminismo ocidental contemporâneo. E isso porque retoma “[...] do domínio do pornográfico (definido como exploração masculina da sexualidade de mulheres) o exercício do gozo – não só sexual, mas também e inegavelmente sexual” (DOS SANTOS; BOTELHO, 2013, p. 59). Dessa forma, vemos que, seguindo a lógica do patriarcado, enunciada no pensamento de Bataille, o erotismo de corpos femininos só poderia ser exercitado a serviço do desejo masculino, o que manteria mulheres na posição inferiorizada de “objeto” de desejo. A propósito do desenvolvimento de uma linguagem poética que se faça a partir do corpo e da experiência lesboerótica, negando a própria lógica heterossexista, a escritora e ativista lésbica Liz Yorke (1994) afirma acreditar em seu grande potencial simbólico, capaz de retirar mulheres do plano da objetificação talhada pela mirada da economia sexual heteropatriarcal. Esta seria uma linguagem através da qual as poetisas se tornariam *sujeitas*.

Em sentido similar, em *A poesia não é um luxo*, também de 1984, Lorde (2019a, p. 44) concebe a poesia como possibilidade de iluminação, pois através dela “[...] damos nome àquelas ideias que – antes do poema – não têm nome nem forma, que estão para nascer, mas já são sentidas”. Segundo ela, a poesia, como o erótico, reside e emerge de lugares ancestrais e profundos, cheios de criatividade e poder, emoções e sentimentos. Para Lorde (2019a, p. 46), a poesia é a estrutura óssea de nossas vidas que

“[...] estabelece os alicerces para um futuro de mudanças, uma ponte que atravessa o medo que sentimos daquilo que nunca existiu”. Assim, a autora defende que, para as mulheres, como diz o título do ensaio, a poesia não é um luxo:

É uma necessidade vital da nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível. É da poesia que nos valem para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado (LORDE, 2019, p. 45).

Em relação aos termos *sujeito* e *objeto*, cabe de citar a artista, escritora e teórica portuguesa Grada Kilomba. Em sua carta introdutória à edição brasileira de *Memórias da Plantação – episódios de racismo cotidiano* (2019), ela ressalta que a língua portuguesa, como todos os idiomas coloniais, “[...] por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade” (KILOMBA, 2019, p. 14). Dessa forma, *sujeito* e *objeto* são termos não neutros, reduzidos ao gênero masculino, pois não admitem variações nem no gênero feminino, nem nos diversos gêneros LGBTQIA+ e, assim, *sujeita* ou *sujeite*, *objeta* e *objete*, entre outras possibilidades, são identificados como erros ortográficos. Ela também nos lembra que o termo *object* é reivindicado pelos discursos pós-coloniais, feministas e *queer* para expor como mecanismos de poder objetificam suas identidades que, alijadas de subjetividade, são reduzidas à condição de objeto “descrito e representado pelo dominante” (KILOMBA, 2019, p. 16). Ela afirma também que, para aqueles que ocupam a 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 do livro, intitulada *Tornando-se sujeito*, a autora afirma que é a passagem de objeto a sujeito que marca a escrita como ato político, pois é “[...] 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).

A LESBOERÓTICA CONTEMPORÂNEA

A respeito do momento atual do feminismo no Brasil sua interlocução com as artes, Holanda (2018a), autointitulada feminista da terceira onda², afirma que o movimento já não se assemelha mais ao da segunda metade do século XX, momento no qual as mulheres ainda estavam descobrindo as diferenças entre si, a interseccionalidade³ e as multiplicidades de opressão. Segundo ela, no momento atual as mulheres parecem ter assumido seus lugares de fala como “[...] uma das mais legítimas disputas que têm pela frente” (HOLLANDA, 2018a, p. 12). Além disso, contam com estratégias e formas de organização próprias, autônomas, buscando minimizar a mediação representativa, sem lideranças ou protagonismos – estratégias “[...] 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” (HOLLANDA, 2018a, p. 12).

No capítulo dedicado à poesia de *Explosão feminista*, Holanda e Klien apresentam um panorama da nova poesia produzida por mulheres – sobretudo lésbicas e trans – que, aliada às manifestações feministas, emerge

² Segundo Holanda, o que se convencionou chamar de “terceira onda” foi o momento, entre os anos 1960 e 1980, em que assuntos sobre mulheres e feminismos passaram a ser mais abertamente discutidos: “Data dessa época a formação e a entrada dos *women’s studies* ou *gender studies* nas universidades e centros de pesquisa, como campo legítimo do saber” (HOLLANDA, 2019, p. 10). Além disso, diz-se que os pensamentos desenvolvidos durante a terceira onda buscam, em sua maioria, evitar universalizar o conceito de “mulher”, ao tentar reconhecer e considerar a variedade de identidades e experiências de mulheres.

³ Interseccionalidade é um conceito cunhado por Kimberlé Creenshaw em 1989 e trata do 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.

no Brasil a partir de 2010. Elas relacionam a rapidez e a força com que essas poetisas ampliaram suas vozes no cenário nacional ao *efeito Ana C.*⁴ e apontam, também, Angélica Freitas e sua obra *O útero é do tamanho de um punho* (2012) como principal referência desse diverso grupo a que chamam de novíssimas poetisas do feminismo. Essas seriam 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, 2018b, p. 108). Dessa forma, as autoras promovem uma leitura que problematiza categorias como “poesia de mulher” ou “poesia feminista”, que produzem inevitavelmente um reducionismo perigoso. Em sentido similar, tentamos escapar também de categorias simplistas como “poesia lésbica”, uma vez que os poemas aqui analisados não o serão, única e exclusivamente, em função da orientação sexual de suas autoras *per se* mas, sim, em função da tematização do lesboerotismo e da busca pela produção de uma nova gramática corporal apartada dos rígidos códigos da heterossexualidade. Assim, a questão do distanciamento da heteronorma expressa poeticamente mostra-se de fato, relevante, embora não seja o critério total de consideração das obras aqui apresentadas.

Nesse sentido, o texto *Poesia lésbica escrita por mulheres: dupla marca de subjetividade contra o rochedo da inexistência* (2016), de Tatiana Pequeno, é fundamental para as leituras que propomos. Sobretudo a proposição que faz de escrita eticamente apartada do paradigma da heterossexualidade compulsória, a partir da identificação do sujeito poético como “mulher lésbica inapropriada”. Sua reflexão gira em torno de uma demanda por representação⁵, ou seja, busca pensar como, enquanto mulheres lésbicas,

⁴ Cito Hollanda e Klien (2018, p. 105): “Tudo isso [a rapidez e a força de expressão de poesia de autoria feminina no Brasil] foi muito rápido. Estávamos celebrando e mesmo ainda desabrindo a poesia de mulheres que surgia na virada do milênio, uma poesia que ecoa o impacto gerado pelo lançamento de *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar, no início da década de 1980”.

⁵ Escolhemos manter o termo *representação* como apresentado por Tatiana Pequeno e Carol Almeida em seus respectivos textos, apesar de nosso entendimento acerca da complexidade do conceito. Para mais sobre a problemática da representação no contexto do feminismo, ver Rabenhorst e Camargo (2013).

“[...] sempre fomos ensinadas a amar o cânone sem necessariamente participar dele em nenhum aspecto, senão através da nossa ‘humanidade’, o que sabemos ser belo, sim, mas generalizante e, muitas vezes, totalitário” (PEQUENO, 2016, p. 3). Nesse sentido, a autora defende que

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. 3)

Em movimento similar, Almeida (2018) discute o apagamento, a invisibilidade e o silenciamento de sexualidades não normativas pela crítica literária a partir de textos e depoimentos de escritoras como Adrienne Rich, Gloria Anzaldúa, Audre Lorde, Tatiana Nascimento e Aline Miranda. A autora 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 *deficit* de representação de sexualidades outras para, assim, “[...] 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, 2018, p. 15). Ela comenta, no entanto, que “[...] a heteronormatividade não é uma premissa apenas da crítica literária, mas de toda e qualquer crítica de arte” (p. 12) e cita, como exemplo concreto desse apagamento, a homenagem feita à Ana Cristina Cesar pela FLIP – Festa Literária Internacional de Paraty, em 2016. Segundo Almeida (2018, p. 13), na mesa de abertura, três homens brancos falaram quase que exclusivamente de seus trabalhos e, durante todo o evento, a sexualidade da poeta 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”.

O silenciamento da voz feminina parece, portanto, se duplicar diante da experiência lésbica, principalmente no que tange ao erotismo. A partir desse apontamento, Pequeno (2018) procura desenvolver o estudo de uma cartografia da poesia lésbica, na tentativa de identificar e esmiuçar os procedimentos estéticos empregados para dizer das relações afetivo-sexuais entre mulheres. Desse modo, afirma caminhar na contramão “[...] de uma lógica, de uma política, de uma economia e de uma linguagem que se pensam e se fazem únicas” (PEQUENO, 2018, p. 91). 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’” (p. 91).

No evento “Queridas poetas lésbicas”, organizado pela iniciativa *Mulheres que Escrevem*, Pequeno (2017) perguntou às poetas presentes em que medida a sexualidade ou outro marcador de identidade aparecia / comparecia em seus textos; ao que a carioca Iorio (2017)⁶ 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” (informação verbal). Assim, Iorio escreve em seu primeiro livro, *Em que pensaria se estivesse fugindo* (2016), o poema-desenho no qual lemos que: “uma mulher/ para amar uma mulher/ é preciso cortar as unhas” (IORIO, 2016, p. 45). As três estrofes foram publicadas novamente no livro seguinte, como parte do poema “Estudo da tração na sutileza da diferença”, reproduzido abaixo:

1.
uma mulher molhada
sobre uma mulher molhada
é audível, sólido

⁶ Informação fornecida por Iorio durante evento dedicado à discussão de poesia contemporânea de autoria lésbica organizado pela iniciativa *Mulheres que Escrevem*. O encontro se deu na livraria *Blooks* em Botafogo (RJ), no dia 8 de novembro de 2017, e contou com a participação das poetas Angélica Freitas, Dara Bandeira, Maria Isabel Iorio, e a mediação de Tatiana Pequeno.

2.
uma mulher sobre outra mulher
não é preliminar é pré
histórico
3.
uma mulher
para amar uma mulher
é preciso comer com as mãos
4.
uma mulher
para amar uma mulher
é preciso cortar as unhas
5.
colar a trajetória no epicentro:
uma mulher que ama uma mulher aprende a lamber as coisas por dentro (IORIO, 2019, p. 55-56)

O título do poema remete à física, tema caro à poesia de Iorio. No estudo sobre tração, um corpo de formas e dimensões padronizadas é submetido a uma força que tende a alongá-lo ou esticá-lo até a ruptura. Assim, apresenta-se um poema de corpo alongado, com estrofes mais ou menos padronizadas, à exceção da última, que empreende uma investigação sobre as características, maneiras e especificidades do encontro entre dois corpos de mulher. O poema procura jogar com os sentidos e estados da matéria e, assim, afirma que “uma mulher molhada” de excitação e desejo em movimento sobre outra mulher em igual estado produz uma imagem mais audível que visível. Além disso, a autora nos diz que o encontro entre esses corpos, ainda que molhado, não é líquido – estado da matéria caracterizado por grande distanciamento entre as moléculas, pela baixa resistência a forças externas, pela alta facilidade de escoamento e pela capacidade de adquirir a forma do recipiente

que os contém. No poema, uma mulher molhada sobre outra é *sólido*. A estrofe seguinte, em diálogo direto com o ideal preconcebido de sexo normativo, nega que o ato sexual entre duas mulheres seja preliminar – pré-sexo, momento anterior ao “sexo-de-verdade” – e afirma sua existência desde tempos imemoriais, pré-históricos. Depois vaticina de forma clara como no amor entre uma e outra mulher “é preciso comer com as mãos”.

Cabe destacar a dupla correspondência do verbo comer, não raro utilizado para designar o ato sexual, que promove um jogo entre a ideia de alimentar-se com as mãos, abandonando o recurso civilizador dos talheres, e a utilização dessas mesmas mãos no ato de penetração durante o sexo entre mulheres. Na quarta e penúltima estrofe, Iorio repete os primeiros dois versos, reafirma a importância das mãos e atenta para a necessidade de cortar as unhas – afastando-se do ideal de feminilidade que costuma pressupor unhas longas e coloridas. Na derradeira estrofe e à guisa de conclusão, já que reencena a investigação científica, Iorio afirma que uma mulher, em face do desejo e amor lésbico, “aprende a lambe as coisas por dentro” – aqui mais uma vez evoca com clareza práticas sexuais não centradas, nem mesmo simbolicamente, no pênis e, ao mesmo tempo, metaforiza a construção de pensamento, epistemologias e subjetividades lesbianas.

Desse modo, podemos afirmar que o poema evoca o que Pequeno (2016, p. 7) descreve como “outras maquinarias desejantes” nas quais o erotismo não consiste em órgãos ou práticas sexuais explicitamente narradas, mas 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 e são capazes de “[...] estremecer e/ou fomentar a fúria de todas as formas do falocentrismo e, conseqüentemente, do Poder” (PEQUENO, 2016, p. 7).

Ainda sobre Maria Isabel Iorio, vale dizer que em sua segunda obra, *Aos outros só atiro o meu corpo* (2019), as investigações a respeito do próprio corpo, do desejo e da sexualidade se tornam mais enfáticos. O

livro conta, por exemplo, com um prefácio, escrito por Érica Sarmet, de título *Da duração do nosso corpo não podemos ter senão um conhecimento extremamente inadequado* e se divide em quatro partes: *Todos os meus corpos o corpo; O corpo querendo 1 corpo a mais; Na precisão do aprumo; e Bem como na liberação do colapso*. Vejamos dois poemas da segunda seção:

Cruzar as pernas
nas suas
compulsivamente
como se acende um cigarro
em outro (IORIO, 2019, p. 67)

Em “Modos”, título do poema supracitado, Iorio retoma a investigação de outros percursos corporais do desejo, aludindo novamente a práticas sexuais que se estendem pelo corpo de maneiras diversas. Dessa vez focada nas pernas que se cruzam com pernas de outro alguém e movimentam-se de maneira ritmada e compulsiva, como o ato de acender “um cigarro em outro”. Podemos ainda destacar a utilização do elemento fogo, ao invés das metáforas aquáticas comumente empregadas para dizer da sexualidade e desejo femininos. Cito, ainda, “Por isso inventaram os quartos”, que diz:

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)

O poema propõe que a função dos quartos, motivo pelo qual teriam sido inventados, é a de recolher, esconder o sexo – que ela escolhe preencher sem eufemismos ao nomear e descrever a cena que se executa em quatro paredes: “1) minha boca na sua/ buceta durante 2) sua boca na

minha/ buceta”. O poema ainda reflete sobre os rótulos de “divertimento” e/ou “infantilidade” que as relações entre mulheres recebem a partir da lógica masculina e patriarcal em “isto visto de fora/ por alguém com sobrenome/ dizem que parece tão inofensivo”. Em oposição à lógica do sexo “inofensivo”, no entanto, constrói a imagem de uma aranha – animal com oito membros e costumeiramente associado ao genital feminino – “peluda, imensa, solta e tremendo de fome”. Nada menos inofensivo.

No que diz respeito à inflexão lesboerótica na poesia brasileira contemporânea, vale também destacar o trabalho de Simone Brantes, vencedora do Prêmio Jabuti de Poesia em 2017 com a obra *Quase todas as noites* (2016). O livro é dividido em quatro seções – *Meus mortos*, *A moça sonha*, *Corpo estranho* e *No caminho de suam* (2002) – e é na segunda, e menor, delas que se concentram os poemas lesboeróticos. Vejamos “As moças”:

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)

Por um lado, o poema de Brantes joga com a coincidência entre os signos *como*, advérbio de modo, e a primeira pessoa do verbo comer, geralmente empregada em contextos sexuais. Por outro lado, ecoa a pergunta constantemente dirigida a mulheres não heterossexuais: “Como duas moças se encontram pelas moitas?” – ou como é o sexo entre mulheres? Essa dúvida tão comum evidencia como a representação erótica de mulheres vinculada única e exclusivamente ao desejo masculino heterossexual as

reduz a objetos. As moitas, historicamente associadas à ideia de segredo, silêncio e invisibilidade, são também usadas metaforicamente para dizer de relações, desejos e práticas não heteronormativas que não, às vezes, não podem ser referidas diretamente. Brantes constrói um paralelismo entre moitas e colchas ao questionar como “entram duas vulvas sob a colcha”. Outra dúvida que o poema encena é: como, dada a ausência de um falo ou mesmo da ideia de um falo (“sem mergulho”), se agitam (“marulham”) os líquidos de uma mulher na outra? Marulho evoca tanto a imagem de líquidos, rios e mares como metáfora elementar do erotismo feminino, quanto a ideia de barulho. Por fim, a poeta exagera o procedimento de repetição (“Como, como” e “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 – lambendo as coisas por dentro – para rejeitar modelos heteronormativos como atividade e passividade ao construir suas perguntas com sujeito plural e verbo na voz reflexiva. Dessa forma, nenhuma das moças ocupa o lugar de objeto, sexual ou semântico, dada a reflexividade do verbo comer.

Outro poema da mesma seção, de título “Pote”, lança ainda questionamentos mais diretos:

Você acha que o sexo é isso:
três
ou quatro
posições
e executá-las?
Você quer
muito
muito mesmo
que eu goze?
Então vamos por partes –
não se vai com tanta sede ao pote –
Primeiro: fabricar a sede
Segundo: fabricar o pote

Terceiro: deixar que a água jorre
(BRANTES, 2016, p. 51)

Dirigindo-se ao exterior, ao leitor que repousa sob o vocativo “Você”, e em franco diálogo com o erotismo *mainstream*, o poema questiona a ideia pré-fabricada, heterossexista e focada no prazer masculino de sexo, que consiste em algumas poucas posições e suas longuíssimas execuções/performances. Segue questionando o leitor e dessa vez joga, convida e seduz (“você quer/ muito/ muito mesmo/ que eu goze?”), para depois assumir dicção assertiva e propositiva, quase professoral: adverte contra o afã por resultados rápidos ou imediatos (“não se vai com tanta sede ao pote”), o que geralmente conduz à negligência de etapas de quaisquer processos. Assim, há que abandonar noções preconcebidas e inventar, na primeira etapa, o desejo (“a sede”), depois, o corpo (“o pote”). Aqui podemos pensar a invenção de um corpo outro, de possibilidades eróticas diversas, que se dá através de zonas de intensidade e não em “três/ ou quatro/ posições”. Por fim, retomando a metáfora da água, deve-se “deixar que a água jorre”. Nota-se, no entanto, que a água do último verso não é fabricada – é muito mais propiciada pela circunstância, pelo encontro entre a sede e o pote, de modo que ao sujeito (semântico, inclusive) resta apenas deixar que jorre naturalmente.

Cabe destacar também o poema sem título reproduzido abaixo, presente na seção “corpo estranho”.

Não se trata
dos
ombros do pescoço
do busto
não se trata
da barriga do umbigo
dos braços
do espaço
entre as coxas
não se trata
de

ao entrar no quarto
descarte
os olhos
junto com as roupas
(BRANTES, 2016, p. 59)

Nesse poema já não se trata mais de questionar normatividades impingidas a corpos marcados como de mulher. Ao contrário, trata-se de afirmar enfaticamente que o desejo não se dá por nenhuma parte, membro ou pedaço do corpo especificamente. O erotismo não se elabora a partir, ao redor ou na direção do que é comum a corpos independentemente de gênero – ombros, pescoço, barriga, umbigo, braços –; nem do específico de um corpo de mulher cisgênero, seja o busto ou genital, que dizem marcado pela ausência, espaço aberto instalado entre as coxas. Não se trata nem mesmo do que quer que a imaginação do leitor conclame para preencher as lacunas deixadas pelos versos, sobretudo o último, da primeira estrofe. O poema abre, ainda, um diálogo com a própria tradição do silenciamento e da invisibilidade da sexualidade lésbica já que ao entrar no quarto – segundo o poema de Iorio, espaço criado para conter o sexo e, portanto, o lugar para a escrita e reescrita dos códigos do desejo – demanda que descartemos os olhos. Podemos dizer que com os olhos, órgão do sentido privilegiado na elaboração da racionalidade humana, vão-se os preconceitos junto com as roupas que, já disse Drummond, em “A flor e a náusea”⁷ (*A rosa do povo*, 1945), vincula o poeta a sua classe e – por que não? – a seu gênero e sexualidade.

NA CONTRAMÃO DO HETEROCENTRISMO

Gostaria de retomar, portanto, o trabalho de Tatiana Pequeno na investigação da poesia lésbica contemporânea. Talvez em decorrência da progressiva libertação das mulheres e das lutas sociais empreendidas

⁷ Lemos na primeira estrofe do poema: “Preso à minha classe e a algumas roupas, / vou de branco pela rua cinzenta. / Melancolias, mercadorias espreitam-me. / Devo seguir até o enjôo? / Posso, sem armas, revoltar-me?” (ANDRADE, 2000, p. 15).

por feministas e LGBTQs, vemos que a quantidade de escritoras mulheres aumenta junto às possibilidades de subjetivação através da escrita. É o que afirma, por exemplo, Lavelle (2021, p. 77), para quem “As transformações operadas pela emergência de tantas vozes poéticas femininas não dizem respeito apenas ao presente, mas também ao passado – e aos futuros que nele esperavam por nós”. No tocante à poesia produzida por corpos femininos, Pequeno (2018, p. 94) 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.

Dessa forma, vemos que as escritas de 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 e nádegas, por exemplo) e mais distribuído através de pescoços, ombros, braços, cabelos, dentes, lábios, pernas, pés, línguas, coxas, dedos, unhas etc. Assim, essas partes se apresentam como constitutivas de um corpo que, ainda que dotado de desejo sexual, não desenvolve relação de objetificação com seu “objeto” de desejo, pois identifica o corpo do Outro, da mulher desejada, enquanto livre e autônomo.

O que os procedimentos da lesboerótica parecem criar é, na verdade, um caminho que vai na contramão do heterocentrismo e a partir do qual “[...] a lesbiandade abre brechas para outras manifestações de erotismo, dupla chama que fervilha corpo e palavra, celebrando o amor e a escrita” (PEQUENO, 2018, p. 98). Desse modo, nos poemas analisados, o erotismo se dá a partir de um corpo não unificado ou hierarquizado no qual, ao mesmo tempo, todas e nenhuma das partes são particularmente erotizáveis. Sendo assim, a lesboerótica parece não se vincular a categorias heteronormativas

como ativo e passivo, sujeito e objeto, ou à centralidade das genitálias na gramática do desejo. Pelo contrário, evoca relações reflexivas em que as moças, ecoando o poema de Brantes, *se comem se comem se comem*.

THEN WE'LL GO IN PIECES – EROTISM AND LESBIANITY IN MARIA ISABEL IORIO AND SIMONE BRANTES

ABSTRACT

We investigate the presence of images of eroticism among women – or, of lesboeroticism – in poems by contemporary Brazilian writers Maria Isabel Iorio and Simone Brantes. To this end, we adopted the notions discussed by the French philosopher Georges Bataille in his classic work *Erotism: Death and Sensuality* (1957); and by the American poet and thinker Audre Lorde, especially in the essays *Uses of erotic: erotic as power* and *Poetry is not a luxury*, both written in 1984. Thus, we discuss the production of a new body grammar, separated from the codes of heterosexuality, as proposed by Tatiana Pequeno.

KEYWORDS: Brazilian contemporary poetry. Erotism. Lesbianity. Maria Isabel Iorio. Simone Brantes.

ENTONCES VAMOS POR PARTES – EROTISMO Y LESBIANIDAD EM MARIA ISABEL IORIO AND SIMONE BRANTES

RESUMEN

Investigamos la presencia de imágenes de erotismo entre mujeres - o del lesboerotismo - en poemas de las escritoras brasileñas contemporáneas Maria Isabel Iorio y Simone Brantes. Para tanto, adoptamos las nociones discutidas por el filósofo francés Georges Bataille en su clásica obra *El erotismo*, de 1957, y por la poeta y pensadora estadounidense Audre Lorde, sobre todo en los ensayos *Usos del erótico: el erótico como poder* y *La poesía no es un lujo*, ambos de 1984. De ese modo, discutimos la producción de una nueva gramática corporal, apartada de los códigos de la heterosexualidad, tal cual propuesto por Tatiana Pequeno.

PALABRAS CLAVE: Poesía brasileña contemporánea. Erotismo. Lesbianidad. Maria Isabel Iorio. Simone Brantes.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Carol. Heterossexualidade compulsória, existência lésbica e crítica literária. *Suplemento Pernambuco*, n. 158, p. 12-15, abr. 2018. 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: 9 set. 2019.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. A flor e a náusea. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004 [1957].
- BRANTES, Simone. *Quase todas as noites*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, v. 1989, n. 1. Disponível em: <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>
- DOS SANTOS, Tatiana; BOTELHO, Denise. Sinais de luta, sinais de triunfo: traduzindo a poesia negra lésbica de Cheryl Clarke. *Revista Língua & Literatura*, n. 24, v. 15, ago. 2013. p. 49-72.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Introdução – O grifo é meu. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a. p. 11-19.
- HOLLANDA, Heloísa; KLIEN, Júlia. Na poesia. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018b. p. 105-137
- IORIO, Maria Isabel. *Em que pensaria quando estivesse fugindo*. Bragança Paulista: Editora Urutau, 2016.
- IORIO, Maria Isabel. *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.

LAVELLE, P. Vozes femininas: poesia e política. In: AZEVEDO, Beatriz (org.). *Poetas Contemporâneas do Brasil*. São Paulo: P-o-e-s-i-a / Unicamp, 2021. p. 75-78.

LORDE, Audre. A poesia não é um luxo. In: LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução Stephanie Borges. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019a. p. 44-48.

LORDE, Audre. Usos do erótico: o erótico como poder. In: LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução Stephanie Borges. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019b. p. 66-74.

PEQUENO, Tatiana. Pequena cartografia do corpo lésbico na poesia de língua portuguesa. In: SALGADO, Maria Teresa et al. (org.). *Escritas do corpo feminino: perspectivas, debates, testemunhos*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018. p. 89-100.

PEQUENO, Tatiana. Poesia lésbica escrita por mulheres: dupla marca de subjetividade contra o rochedo da inexistência. *Revista CULT*, nov. 2016. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/indicar-duplamente-o-silencio-mulher-lesbiandade-e-poesia/> Acesso em: 04 dez. 2017.

RABENHORST, Eduardo; CAMARGO, Raquel. (Re)presentar: contribuições das teorias feministas à noção da representação. *Revista Estudos Feministas*, n. 21, v. 3, set.-dez. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000300013>. Acesso em: 27 jul. 2020.

YORKE, Liz. Primary intensities: lesbian poetry and the reading off difference. In: GIBBS, Liz. *Daring to dissent: lesbian culture from margin to mainstream*. New York: Cassel, 1994. p. 66-88.

Submetido em 30 de maio de 2022

Aceito em 24 de julho de 2022

Publicado em 25 de setembro de 2022
