

**Universidade Federal do Rio Grande Do Norte
Programa De Pós-Graduação em Estudos da Linguagem
Área de Concentração: Literatura Comparada
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes**

**“QUE DIFERENÇA DA MULHER O HOMEM TEM?”: erotismo e Pornografia
em Maria Teresa Horta e Carlos Drummond de Andrade**

Marcela Ribeiro

**Natal/RN
2015**

MARCELA RIBEIRO

**“QUE DIFERENÇA DA MULHER O HOMEM TEM?”: erotismo e Pornografia
em Maria Teresa Horta e Carlos Drummond de Andrade**

**Dissertação apresentada à
Universidade Federal do Rio Grande
do Norte, como requisito de
conclusão do Mestrado em
Literatura Comparada, sob a
orientação do Prof. Dr. Marcos
Falchero Falleiros.**

**Natal/RN
2015**

Seção de Informação e Referência

Catálogo da Publicação na Fonte. UFRN / Biblioteca Central Zila Mamede

Ribeiro, Marcela.

“Que diferença da mulher o homem tem?": erotismo e pornografia em Maria Teresa Horta e Carlos Drummond de Andrade / Marcela Ribeiro. – Natal, RN, 2015.

139 f. Orientador: Marcos Falchero Falleiros.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem.

1. Literatura comparada - Dissertação. 2. Literatura erótica - Dissertação. 3. Pornografia - Dissertação. 4. Gêneros – Dissertação. 5. Representações sociais – Dissertação. I. Falleiros, Marcos Falchero. II. Título.

RN/UF/BCZM
82.091

CDU

Dedico esta pesquisa ao meu pai, Manoel Reis,
que, além de pai amoroso, conseguiu sempre ser parceiro
na seriedade e na brincadeira, e grande incentivador de hoje e sempre.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao desô prof. dr. Marcos Falchero Falleiros, desde a graduação me dando espaço para pesquisar; estendo meu agradecimento ao Programa de Pós-graduação em Letras pelo apoio logístico e à Capes pelo financeiro.

Agradeço às amigas que acompanharam e apoiaram de perto o processo de escrita desta dissertação, assim como minhas angústias de ser humano, fora dos muros do meio acadêmico: Juliana Ribeiro Dantas, que me aconselhava no que não fazer; Larissa Gomes, que me inspirava no que fazer; Aline Patrícia, que me ouvia nas trocas de confidências. À Laís Lima, com quem divido o caminho acadêmico desde a graduação e que entramos e saímos juntas de mais uma etapa acadêmica: sempre bom ter por perto nossa familiaridade revestida em amizade.

Agradeço à minha família por ter me apontado o caminho da educação como possível, e subsidiá-lo.

Agradeço ao meu namorado, Elmar Anselmo, que dividia com esta dissertação meu tempo, e que mais me cobrava para empreender sua escrita: não esqueci a promessa de casamento após a defesa.

*musa, deusa, mulher cantora e bailarina
a força masculina atrai não é só ilusão
a mais que a história fez e faz o homem se destina a ser maior que deus por
ser filho de adão*

*anjo, herói, prometeu, poeta e dançarino
a glória feminina existe e não se fez em vão
e se destina a vir ao gozo a mais do que imagina o louco que pensou a vida
sem paixão*

(De primeira grandeza, Belchior, 1999)

RESUMO

A presente pesquisa tem como proposta geral a delimitação do espaço erótico no papel impresso, em meio ao texto poético. Para tanto, propõe-se comparar duas escritas de caráter transgressor, fazendo a união da portuguesa Maria Teresa Horta e do brasileiro Carlos Drummond de Andrade pela trama erótica, pelo discurso atópico e marginal do erotismo para o qual os dois produziram livros, que são, respectivamente, *Educação sentimental* (1975) e *O amor natural* (1992). Tem-se o erotismo como a soma das vozes masculina e feminina na relação heterossexual e pretende-se esquadrihar como o universo da literatura representa o homem e a mulher e se essa representação na verdade é imposta socialmente ou se traz à luz algo de novo. Se cada ponto de vista é a vista de um ponto, cada autor falará do alto de seu ponto de observação e experimentação, o mais confortável para si. Para tanto, busca-se investigar o erotismo em si e sua relação com a vida cotidiana, delimitando também o que o afasta – ou aproxima – da pornografia e da obscenidade.

Palavras-chave: Literatura Erótica. Pornografia. Gêneros. Representações sociais.

ABSTRACT

This research has the delimitation of erotic space on printed paper as a general proposition, amidst the poetic text, and therefore the real world. To do so, it proposes the comparison of two transgressor writing styles, putting together the Portuguese writer Maria Teresa Horta and the Brazilian writer Carlos Drummond de Andrade by an erotic plot, by an atopic and declassified speech to which both of them produced works, respectively, *Educação Sentimental* (1975) and *O amor natural* (1992). Has the eroticism as a combination of the masculine and feminine voices in a heterosexual relationship. It is intended to probe how the literary universe represents man and woman, and if this representation is actually socially imposed or brings to light something new. If each point of view is the view of a point, each author will talk from the top of its point of observation and experimentation, the most comfortable for itself. Therefore, it seeks to investigate eroticism itself and its relationship to everyday life, also delimiting it from what separates – or near – it from pornography and obscenity.

Keywords: Erotic literature. Pornography. Genders. Social Representations.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO I: Pouquinha diferença:.....	20
1.1 Biologia e Psicologia.....	20
1.2 Sociologia e História.....	25
1.3 Encontros e desencontros: caminhos do patriarcado.....	29
CAPÍTULO II: <i>Oh! sejamos pornográficos (docemente pornográficos)</i>	36
2.1 Literatura erótica através dos tempos.....	36
2.2 Erotismo e pornografia.....	73
CAPÍTULO III: <i>Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas</i>	80
3.1 Eros <i>homo</i> em <i>O amor natural</i>	80
3.2 Eros <i>femina</i> em <i>Educação sentimental</i>	110
CONCLUSÃO.....	131
REFERÊNCIAS.....	135

INTRODUÇÃO

Paulo Freire, o mais célebre educador do nosso país, em prefácio ao livro *O prazer e o pensar* (1999), organizado por Marcos Ribeiro, nos faz entender que homens e mulheres são corpos conscientes do seu papel na sociedade, e devem ser sabedores de que o mundo e a história os fazem e refazem,

Porque nos achamos *com* o mundo e não só *no* mundo, como se fosse ele um puro *suporte* onde nossa vida se daria, nos fizemos históricos e nos tornamos capazes de inventar a existência, servindo-nos para tanto do que a vida nos ofereceu. É por isso que nossa presença no mundo não se pode reduzir à mera adaptação a ele. Estar no mundo só vira *presença* nele quando o ser que *está se sabe estando* e, por isso, se torna hábil para aprender a interferir nele, a muda-lo a se tornar, portanto, capaz de acrescentar à posição de objeto, enquanto no mundo, a de sujeito. (FREIRE In: RIBEIRO, 1999)

Com base nessa fala, percebe-se a necessidade de que a visão crítica seja desenvolvida em todos, e pode-se destacar aqui a consciência do ser escritor em se saber no mundo e com o mundo: parafraseando Drummond (2002), não vale a pena ser um poeta do mundo caduco nem fazer loas ao futuro, estamos presos à vida e devemos olhar nossos companheiros, percebê-los. Finalizando o poema *Mãos dadas* (2012, p.138), o mineiro oferece-nos, então, a ideia sobre a qual se desdobra toda sua escrita: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes/ a vida presente.”

Por esse caminho, se tem como objeto de pesquisa duas visões do mundo presente, mais especificamente o mundo erótico: pretende-se estudar os livros *O amor natural* (1992) do já citado Carlos Drummond de Andrade e *Educação sentimental* (1975) da portuguesa Maria Teresa Horta. Falar sobre erotismo também é uma forma apurada de percepção de mundo; aliando isso ao fazer poético questionador, ocorre a ascensão do ser objeto em ser sujeito, como disse Freire acima.

No entanto, percebe-se que a naturalidade referida no título do livro do poeta mineiro tem muito do que na verdade é condenado pela cultura judaico-cristã; sendo assim, interpreta-se que o natural do amor representado nos poemas inseridos nesse livro seria o que está fora dos parâmetros e moralidades do mundo ocidental católico. Assim, a escrita de um livro com tal

abordagem torna-se uma transgressão, por tratar do tema erótico – interdito em nossa sociedade – sob uma capa de naturalidade.

E eis que surge a questão: *Que diferença da mulher o homem tem?* Assim inicia-se a canção *Tem pouca diferença*, composta por Durval Viera e interpretada por Gal Costa e Luiz Gonzaga (*Profana*, 1984). Segue abaixo a letra completa para uma análise.

Que diferença da mulher o homem tem?
 Espera aí que eu vou dizer, meu bem
 É que o homem tem cabelo no peito
 Tem o queixo cabeludo
 E a mulher não tem

No paraíso um dia de manhã
 Adão comeu maçã, Eva também comeu
 Então ficou Adão sem nada, Eva sem nada
 Se Adão deu mancada, Eva também deu

Mulher tem duas pernas, tem dois braços, duas coxas
 Um nariz e uma boca e tem muita inteligência
 O bicho homem também tem do mesmo jeito
 Se for reparar direito tem pouquinha diferença.
 (*Profana*, 1984)

Em tal canção, as diferenças ressaltadas entre homem e mulher não são senão físicas: *É que o homem tem cabelo no peito tem o queixo cabeludo e a mulher não tem*; uma forma irônica de focalizar não a diferença, mas a igualdade entre os gêneros. A canção retrata bem o momento atual: a igualdade dos gêneros tentando suplantar as diferenças; entretanto, segundo Alberoni (1986), há elementos responsáveis por marcar as diferenças, como as sensibilidades, desejos e fantasias que diferem entre homem e mulher. Percebe-se, assim, o desejo de ser igual, mesmo na diferença: *Se for reparar direito tem pouquinha diferença*.

Essa *pouquinha diferença* torna-se enorme quando, nos últimos segundos, inserindo uma fala sua, fora da letra oficial da canção, Luiz Gonzaga, como sujeito opinativo, reproduz em seu discurso um dos pilares que sustenta a heteronormatividade: *mulher tem que ser femi e o homi tem que ser macho!*

A obrigatoriedade em seguir os moldes ofertados socialmente recai na sexualidade: o sexo biológico é corriqueiramente confundido com o gênero e a sexualidade. A verdade é que não nos diferenciamos pelos gêneros já no

nascimento, mas sim pelo sexo biológico, anatômico, macho/fêmea, como afirma Tânia Maria Cemin Wagner, no ensaio “A personagem feminina e a sexualidade”, no livro *Mulheres e literatura* (2013):

No que diz respeito a essa diferenciação, entende-se fundamental ressaltar que o gênero antecede ao sexo na constituição subjetiva, de tal modo que uma criança sabe que é varão ou mulher sem ter nenhuma noção a respeito da relação que implica isso com o prazer sexual, nem a respeito da diferença anatômica dos sexos. (WAGNER, 2013, p.406)

Depois, segundo a formação cultural, é que nos compreendemos como masculino/feminino; já a sexualidade perpassa pela forma que cada um se utiliza para obter prazer. Ademais, sabe-se que há interferências várias em nossa identificação dentro do gênero e da sexualidade: história, cultura, diferenças psicológicas e sociais alimentam a bipartição dos gêneros em masculino/feminino. Para o Rei do baião, por exemplo, segundo sua formação cultural e o momento histórico no qual estava inserido, a mulher e o homem eram obrigatoriamente levados a corresponder ao seu sexo biológico; estranho é essa frase ser utilizada ainda nos dias atuais, tempos em que seguir o caminho pontilhado com tracinhos ligando o polo do sexo ao gênero correspondente não é mais a regra geral e a sexualidade possui mais espaço para sua livre expressão.

A forma de visualizar o gênero apenas como marcador de sexo biológico dá vazão para a ideia de que o masculino é superior ao feminino, pois, seguindo o histórico da medicina, a mulher era tida como um homem mal feito, um corpo que não havia se desenvolvido totalmente para alcançar a categoria de Homem, segundo LAQUEUR (2001) e BATINGA (1981). Para Osmar Soares da Silva Filho, também no livro de ensaios *Mulheres e literatura*,

O conceito de gênero como noção de diferença fomenta o sistema sexo-gênero, pelo qual se entende que as características biológicas do Homem e da Mulher são determinantes de um único tipo de comportamento, atrelado à noção de essência masculina ou feminina, partindo-se, é claro, do Homem para se determinarem as distinções entre os gêneros. Assim, pela mentalidade essencialista, a Mulher é o que não é o Homem, pois sua identidade está baseada em características biológicas, isto é, atrela-se a seu sexo, e, principalmente, está gravada em seu corpo e em sua conduta, a partir dos posicionamentos masculinos, uma vez que o Homem, dentro desse sistema, será sempre o anteparo, o sujeito da história,

e a Mulher o objeto sobre o qual se ensaiam as práticas de dominação masculinista. (2013, p.113)

Trazendo à baila outra fala, temos Simone de Beauvoir afirmando: “não se nasce mulher, torna-se mulher seguindo os preceitos da sociedade” (BEAUVOIR, 1990). Percebemos que Beauvoir segue em consonância com a fala do Rei do baião supracitada, mas analisando a questão por outro viés: ela, desconstruindo a ligação obrigatória entre sexo e gênero; ele, reproduzindo o discurso do patriarcado.

Assim, entende-se que há diferenças biológicas e psicológicas, no entanto, são muito mais relevantes as diferenças históricas e sociológicas. Partindo da análise da canção, também percebemos que, acima do machismo de superioridade e do feminismo de igualdade, estão as indagações que permeiam esta pesquisa: homens e mulheres são realmente diferentes? E aqui se pretende ultrapassar a barreira dos gêneros para chegar à carga semântica buscada: são sexualidades que diferem?

Buscando identificar essas sexualidades, recorrer-se-á ao erotismo como ponto de igualdade entre os gêneros, e, na tentativa de identificar se haveria dois erotismos, o feminino e o masculino, aqui se apresenta um exemplar de cada gênero, buscando comparar nos textos literários como as diferenças entre as sexualidades fazem-se visíveis ou não.

Para alcançar os poemas eróticos do poeta Carlos Drummond de Andrade, o eterno *gauche* da Literatura brasileira, é preciso refazer o caminho da sua produção poética, visto que não se pode fazer uma leitura isolada, sem levar em consideração principalmente as aparições frequentes da temática amorosa em seus últimos livros publicados: *A paixão medida* (1980), *Corpo* (1984), *Amar se aprende amando* (1985) e *Amor, sinal estranho* (1985).

Assim, percebe-se uma tentativa do poeta em abarcar com sua poesia todas as faces do amor, inclusive sua face carnal, corpórea, inserida como indissociável das outras faces, como o próprio poeta pontua em entrevista, à época da publicação de *Corpo*: “Se a natureza humana preparou o ser humano para a realização plena do amor, não pode ser considerado normal, válido um tipo de amor que exclui as atividades inerentes ao ato de amar.” (REBELLO apud BARBOSA, 1987, p.7)

A recusa em publicar o livro *O amor natural* (1992) em vida faz Rita de Cassia Barbosa, no livro *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade* (1987), apontar para “certo escrúpulo quanto à possível repercussão desses poemas” (p.8) como motivo da não publicação. Contudo, alguns poemas foram dados a conhecer a amigos mais íntimos desde os anos 70, e nove poemas chegaram a ser publicados em periódicos e livros, um na antologia poética *Amor, amores* (1975), seis em *Amor, sinal estranho* (1985) e dois apenas em periódicos.

Dois outros poemas que não constam na composição de *O amor natural* foram publicados também sob o signo do erotismo. São eles “A festa do mangue” e “Amor e seu tempo”, respectivamente pertencentes aos livros *A paixão medida* e *As impurezas do branco* (1973). Sobre esses dois poemas, Barbosa indagará:

(...) teriam sido deslocados de *O amor natural*, antecipando, subliminarmente, o que o poeta finge esconder? A hipótese é plausível, mormente em relação ao soneto [“Amor e seu tempo”] cujo tom se assemelha bastante ao dos poemas de *O amor natural*. (p.12)

Barbosa fortalece sua hipótese de deslocamento de poemas como forma de, aos poucos, dá-los a conhecer ao público, com as palavras do próprio Drummond em entrevista, ao alegar que os poemas eróticos “abrangem uma faixa muito longa de vida, não são de hoje” (MANSUR apud BARBOSA, 1987, p. 12). Assim, ela aponta que nos livros *A paixão medida*, *Corpo* e *Amar se aprende amando* há uma irmandade com *O amor natural*, pois, em alguns pontos, “insistem abertamente sobre a inevitável atração corpórea que constitui o par amoroso (...)”.

Faz-se interessante frisar alguns periódicos que, em primeira mão, publicaram os poemas eróticos de CDA. O primeiro poema trazido a público foi “A castidade com que abria as coxas”, com o título de “Coito”, publicado na revista *Homem*, na edição de novembro de 1975; “O que se passa na cama”, publicado no *Livro de cabeceira do homem* (1975); o poema “Amar – pois que é palavra essencial” foi publicado na revista *Ele e Ela* de 1982; e “A moça mostrava a coxa”, publicado na revista *Status* de julho de 1983, com o título “A moça”.

Drummond, segundo Gledson (2003), dizia que a melhor maneira de guardar um segredo era publicando-o no *Diário de Minas*. Então, sobre o livro de poemas eróticos guardado na gaveta, sem data para publicação, ele não pretendia guardar tanto segredo assim, já que a maioria dos nove poemas eróticos que vieram a público anteriormente a publicação do livro, o foram em revistas especializadas na temática sexual, com viés machista e pornográfico. Sobre tais revistas, Barbosa oferece um panorama de como enquadrá-las no meio jornalístico: “(...) é, porém, em revistas que se pretendem especializadas em sexo que o poeta divulga suas composições eróticas. Revistas onde se palpa a exposição da mulher, tomada, apenas, como mero objeto de excitação e de uso para o prazer, sem mais.” (p.55-56)

E, sobre esse meio jornalístico em que Drummond oferece à publicação alguns de seus poemas, outrora tão bem guardados, Barbosa propõe uma indagação: “(...) como explicar que Drummond, naturalmente dado ao recato, sempre com lucidez e espírito crítico, acompanhando o evoluir dos acontecimentos sócio-político-culturais do País, tenha se permitido divulgar seus poemas em revistas do gênero *Ele e Ela* e *Status*?” (p.55)

Na tentativa de uma explicação criticamente plausível, Barbosa frisa o momento literário e cultural brasileiro, de surgimento da poesia jovem, da literatura marginal, do desbunde. Culturalmente, as pornochanchadas dominavam as salas de cinema e faziam da pornografia uma fonte de lucro, além de servir como um dos caminhos de incentivo aos meios de comunicação de massa que aliciavam os cidadãos, transformando-os em telespectadores assíduos, e os distraíam para os acontecimentos tenebrosos da realidade diária do nosso país, então dominado pela ditadura militar. Assim, Barbosa avança a hipótese de que, ao se infiltrar nesses meios de comunicação parajornalísticos, Drummond pretendia dar uma lição de erotismo:

Estaria Drummond, ao divulgar seus poemas eróticos, respondendo à pornografia? Em um momento em que o fazer poético se restringe à reprodução da mesmice, fruto da avassaladora sociedade de consumo, pretenderia o poeta resgatar a subjetividade a partir de eros, expressão de força vital do indivíduo? Justificar-se-ia, assim, a divulgação de suas composições eróticas em *Status* e *Ele e Ela*? Com vistas ao grande público, o poeta, arditamente, recorreria aos meios que produzem a banalização do sexo e do amor e, através deles, reagiria, fazendo de seus poemas eróticos o instrumento de ataque? Quem sabe... Tudo é possível! (p.57)

Também como forma de lição ou ataque, surge a poesia da portuguesa Maria Teresa Horta. No livro de poemas eróticos *Educação sentimental* (1975), a poetisa fortalece seu caminho como representante da voz feminina dentro da sociedade portuguesa, enfrentando não somente o regime ditatorial salazarista como também batendo de frente com o silêncio imposto pelo patriarcalismo. Como diz Osmar Soares da Silva Filho no ensaio “Memória e história em *Mulheres de Abril* de Maria Teresa Horta”, inserido no livro *Mulheres e literatura* (2013):

 Maria Teresa Horta, escritora portuguesa, pertencente ao rico cenário da poesia portuguesa da segunda metade do século XX, encabeça, com sua obra poética, a reconstrução da fala reprimida de corpos desejosos por libertação e prazer em um Portugal que vivia duas grandes ditaduras: o salazarismo e o patriarcalismo, responsáveis por fazer calar vozes contrárias aos conceitos lacrados de cultura e sociedade, que se requereram universais e, nesse sentido, propuseram uma realidade de única versão. (p.111)

Surgindo no cenário literário português em 1960, com *Espelho Inicial*, livro de título premonitório, segundo Maria João Reynaud no livro *Vozes e Olhares no Feminino* (2001), Maria Teresa Horta logo se identifica com o grupo *Poesia 61*, e também passa a trabalhar ativamente como jornalista em Lisboa, contribuindo com vários jornais e periódicos, além de trabalhar como chefe de redação da revista *Mulheres*.

A publicação de *Novas Cartas Portuguesas* (1972), livro escrito a seis mãos pelas que ficariam conhecidas como as Três Marias – Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta – é o que faz de Maria Teresa Horta e suas companheiras expoentes do feminismo português, reconhecidas internacionalmente. Retirado de circulação em Portugal pela ditadura, a ousada releitura das *Cartas Portuguesas* (1669) da freira Mariana Alcoforado fez com que as Três Marias fossem julgadas por terem produzido um livro de ‘conteúdo insanavelmente pornográfico e atentatório da moral pública’¹. Não foram condenadas porque o fim do julgamento coincidiu com o fim da ditadura em abril de 1974.

¹ Informação colhida no site <<http://www.novascartasnovas.com/historia.html>>, que hospeda investigação desenvolvida em Portugal e em vários países ocidentais nos últimos quarenta anos em torno de *Novas Cartas Portuguesas*.

Para a abertura do XII Seminário Nacional e o IV Seminário Internacional Mulher e Literatura, que ocorreu no ano de 2009, em Natal-RN, MTH, como uma das homenageadas do evento, fez um discurso flamejante, prosa poética entrecortada pelo refrão: “A literatura é o meu sentido primeiro das coisas. / Entre aquilo que leio e aquilo que escrevo.”

O discurso, também publicado em *Mulheres e literatura*, tem como título “O meu sentido primeiro das coisas”, e, logo no início, a poetisa aponta como sentido primeiro da sua poesia e de sua vida a escrita das mulheres e o lugar delas na literatura. Assim, entende-se que a literatura é o seu sentido primeiro das coisas; entretanto, como sentido primordial de sua vida está a mulher e sua escrita, que, para ser libertária, a que ser antes transgressora:

Na exigência da transgressão.
Do excesso.
Desobediência e rebeldia.
Numa simultânea busca de sobressalto e estranheza, porque nada basta nunca a quem escreve (...) (p.25, 2013)

Como que construindo apontamentos para desvendar sua poética, MTH embasa esse discurso na corporalidade da sua poesia, e indaga:

Mas, afinal, o que pode a literatura? – perguntámos, Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e eu em “Novas Cartas Portuguesas”, desejando levar o questionamento sobre as escritas, as intertextualidades, como avessos e faces umas das outras, à cabeceira das palavras lisas ou transgressoras: trepando através da saliva até ao céu da boca do papel com suas linhas de bordadura, na construção de uma trama ora ficcional ora poética. (p.27-28)

Relembrando o livro *Novas Cartas Portuguesas* (1972), percebe-se que todo o seu trabalho literário segue um projeto, uma poética da transgressão do feminino silenciado:

Sem nunca perder de vista: os ideais, os princípios, as esperanças, a dignidade. Mas, igualmente: os sentimentos, as emoções; a irmandade...
Neste caso, a irmandade da mulheres
.... escritoras. (p.27)

MTH evoluiu literariamente quebrando tabus, como diz Ana Maria Domingues de Oliveira também em ensaio para o livro *Mulheres e literatura*: “(...) vemos a voz de uma mulher que afirma sem meias palavras seu corpo, sua sexualidade, seus desejos.” (2013, p.127) Ou seja, ao adentrar o mundo literário, Maria Teresa Horta não só ousa utilizar a palavra como material de

trabalho, invadindo um meio masculino por excelência; ousa igualmente transgredir leis sociais e culturais, sendo a palavra o instrumento dessa transgressão.

Sem fixar-se no âmbito do panfletário, mesmo sendo impossível desatrear sua luta pelos direitos das mulheres da sua carreira literária, a própria escritora diz fugir de estereótipos da feminista militante: “Eu sou precisamente o contrário do que as pessoas imaginam das mulheres feministas” (Pública, 208, 21.05.00 apud Reynaud, 2001). Na verdade, crê-se que, mesmo tendo surgido no início do século XX e evoluído até os dias atuais, o movimento feminista sempre foi pouco conhecido, criando-se, dessa maneira, estereótipos comuns da mulher feminista, entre eles o de que seria pouco feminina e que nutriria ódio aos homens.

A escrita de MTH é sinônimo de re-construção do universo das mulheres, sua presença como seres ora negligenciados e silenciados, mas que, como os homens, devem ter voz e representação, tanto na sociedade quanto na literatura. Sobre a escrita erótica de MTH, Reynaud afirma que não apenas insere-se em sua *exigência radical de liberdade*, como também foi sua forma encontrada para denunciar a repressão sexual que pesava sobre as mulheres, apropriando-se de um discurso exclusivamente masculino:

(...) apropriação de um discurso do prazer, ou da fruição, que era pertença exclusiva do território masculino, não só dentro de uma ordem social e política discriminatória, mas também, e sobretudo, no interior de uma ordem simbólica, onde a própria linguagem é um instrumento de opressão. Como foi insistentemente sublinhado por Roland Barthes, a língua encarrega-se de marcar a diferença sexual e social, mantendo, por um lado, separados os gêneros feminino e masculino, e, confundindo, pelo outro, “a servidão e o poder” (Lição, 1979). A subordinação da mulher ao homem é função de um discurso que intenta salvaguardar os princípios da hegemonia cultural masculina, sendo o corpo feminino uma construção que se vai adaptando aos imperativos de uma ordem falocêntrica dominante. (REYNAUD, 2001)

Especificamente sobre o livro de poemas eróticos *Educação sentimental* (1975), Oliveira (2013) afirma que tal livro inscreve-se na postura de Maria Teresa Horta em desafiar instituições, dessa vez “com poemas sobre a descoberta do corpo e da sexualidade de uma perspectiva feminina.” (p. 128)

Para Tereza Isabel de Carvalho, no ensaio “A poética de Maria Teresa Horta: da luta pela liberdade ao voo da escrita”, também inserido no livro *Mulheres e literatura* (2013), “O ideal de liberdade, no mais amplo sentido possível, configura-se com um dos aspectos mais significativos da obra poética de Maria Teresa Horta.” (p.409) Com essa afirmação, entende-se que romper com a dupla opressão, tanto do sistema ditatorial como do sistema social patriarcalista, era uma missão em sua vida pessoal entrelaçada com seu trabalho de escritora. Assim, o livro *Educação sentimental* – como toda a sua produção na poesia e na prosa – subscreve-se como uma lição ao patriarcado, lição no sentido escolar, de dar a conhecer, educar sobre algo, e também de atacar a pornografia e o sistema opressor, como também Drummond, na hipótese aventada por Barbosa (1987).

Note-se que há uma cronologia que os separa: Carlos Drummond apurou seus poemas com o tempo, deixando-os em banho-maria, talvez tendo a possibilidade da refacção constante, acréscimos e diminuições. Entretanto, mesmo assim provocando impacto em 1992, com a sua publicação póstuma; já Teresa Horta viu no momento da liberação sexual e política de seu país a hora de unir sua voz aos que se sublevavam, provocando igualmente desconforto.

Inicialmente, pretende-se estruturar a seguinte dissertação em três capítulos. No primeiro, propõe-se demarcar os espaços da sexualidade masculina e feminina por meio da junção entre estudos sociológicos, psicanalíticos e historiográficos e biológicos; em um segundo capítulo, haverá a identificação do que seria erótico e o que seria pornográfico no âmbito da literatura; para o terceiro capítulo, todas as informações anteriores serão testadas na análise dos poemas, a fim de construir uma representação das identidades feminina e masculina que transparecem nas obras, em que diferem e onde se igualam. Essas etapas guiarão para uma delimitação/*deslimitação*² de espaços: o que é pornografia, o que é erotismo, o que é feminino, o que é masculino; não necessariamente ligando um termo ao universo do outro.

² *Deslimitação* no sentido utilizado por Elton Luiz Leite de Souza no livro *Manoel de Barros: a poética do deslimite* (2010): “O poeta busca atingir não o ser, mas o deslimite do ser, as pré-coisas.” (p.28). A poesia, de caráter intrinsecamente subversivo, do ponto de vista político, segundo as ideias de Platão, impediria a alma – principalmente dos jovens – de se deixar modelar por uma pedagogia calcada em Ideias ou Formas Imutáveis, que ordenam obediência. “A essência da poesia é a rebeldia contra os Modelos.” (p.30).

A pesquisa que ora se apresenta, marcada pelo signo da diferença em seu título, procura inserir-se sob a ótica de uma crítica feminista e de gênero. Assim, a diferença aqui marcada pretende-se fundamentar-se na comprovação de que o erotismo encontrado nos poemas analisados é na verdade uma construção discursiva, que, como tudo dominado pela linguagem, também é tido como espaço de poder, que com frequência busca favorecer o mais forte, o paradigma vigente. Nesse caso, tendo o patriarcalismo como modelo vigente, o discurso tenderia a reforçá-lo.

Os dois livros possuem o conteúdo erótico como ponto de igualdade, e aqui se buscará identificar a existência de dois erotismos representados na linguagem poética da literatura – o erotismo feminino e o masculino – e compará-los. Num primeiro momento, tal pesquisa pode parecer apenas confirmadora das diferenças; no entanto, tem-se como primordial a quebra de paradigmas de que só o homem ou só a mulher pode certas coisas: aqui temos dois poetas tratando do mesmo tema, cada um do seu ponto de vista. Resta a esta pesquisa identificar quais são esses pontos de vista e oriundos de onde. No erotismo os dois se (con)fundem?

CAPÍTULO I: *POUQUINHA DIFERENÇA*

*Mulher tem duas pernas, tem dois braços, duas coxas
Um nariz e uma boca e tem muita inteligência
O bicho homem também tem do mesmo jeito
Se for reparar direito tem pouquinha diferença.*

(Tem pouca diferença, Profana, 1984)

1.1 **Psicologia e biologia**

Ao utilizarmos a palavra *sexo*, comumente se acionam dois significados: um que se refere ao ato sexual propriamente dito e outro que, de forma biologizante, refere-se ao gênero e as características que se somam para que cada indivíduo seja identificado como homem ou mulher.

Para a psicóloga Maria do Carmo de Andrade Silva, no artigo “Formação e desenvolvimento da identidade sexual ou identidade de gênero”, um dos que compõem o volume um do livro *O prazer e o pensar* (RIBEIRO, 1999, p.39-53), “identidade, papel e atividade sexual não são um conjunto único de sentimentos e não se manifestam em bloco unitário” (p.51). Assim, identifica-se o sexo biológico, a identidade de gênero e a orientação sexual como a tríade de conceitos primordiais que dizem respeito à sexualidade humana e suas formas de identificação.

Iniciando-se as diferenciações biológicas na fecundação, o cromossomo conduzido pelo espermatozoide, que poderá ser X ou Y, determinará o sexo genético ao encontrar-se com o cromossomo X do óvulo, originando assim indivíduos potencialmente homem (XY) ou mulher (XX). Lembrando que essa programação genética pode apresentar falhas, as mais comumente conhecidas são as que dão origem as síndromes de Turner e Klinefelter. Ainda no embrião, temos a definição do sexo gonádico, por meio das gônadas primitivas em estado bipotencial, que darão origem aos testículos ou aos ovários. A partir desse momento, a diferenciação genital será responsabilidade dos hormônios: em níveis adequados de testosterona e 5 α (alfa) redutase, forma-se o pênis e a bolsa escrotal; na ausência desses

mesmos hormônios, ocorre o desenvolvimento da vulva e da parte externa do canal vaginal.

Porém, como já interpretamos nos títulos dos livros aqui analisados, sexualidade também é educação e aprendizagem. Infelizmente sabe-se que frequentemente os saberes ofertados sobre a sexualidade orientam-se para a *deseducação* sexual, aquela que não está disposta a apontar o caminho do conhecimento de sua personalidade, mas sim que se dispõe a ditar o que meninos e meninas necessariamente precisam fazer para serem encaixados, respectivamente, como homem e mulher.

Andrade Silva fala que, ao vermos um bebê, queremos imediatamente saber seu sexo; ou seja, nossa estrutura social extremamente dicotômica não nos permite visualizar um corpo sem sexo ou um corpo que assuma um sexo diferente do biológico, pois o tradicionalmente aceito é que cada um, como num teatro, encarne seu personagem biológico, seu papel de gênero:

O papel de gênero, ou o papel sociossexual, é determinado pela ação do que se denomina tipificação sexual e se dará por meio de prescrições sociais ditas pelas instituições e exigidas como formas adequadas de sentir e comportar-se para ser aceito como homem ou mulher. (Andrade Silva In: RIBEIRO, 1999, p.46)

Não levando em consideração a pessoa e suas potencialidades, as normatizações dos papéis de gênero trabalham moldando, podendo e estimulando uma educação afetiva/sexual que delimite claramente a atuação do homem e da mulher na sociedade: a mulher, trabalhada como o lado delicado da dicotomia, sexo frágil, ainda nos dias de hoje é ensinada e preparada para um mundo doméstico, onde a casa é o centro de tudo. Mesmo que atualmente o sistema econômico exija a mão-de-obra feminina, no Brasil os salários das mulheres ainda chegam a ser 30% menores, e a divisão das tarefas domésticas ainda é pouco cogitada, ficando a mulher como responsável pela limpeza e organização do lar, além do cuidado com os filhos³; já o homem,

³ Informações encontradas no relatório "Novo século, velhas desigualdades: diferenças salariais de gênero e etnia na América Latina", encomendado pelo BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento – e disponível no site: <<http://www.observatoriodegenero.gov.br/menu/noticias/homens-recebem-salarios-30-maiores-que-as-mulheres-no-brasil>>(Acesso em 13 de abril de 2015)

ocupando o lado forte e sexualizado da dicotomia, é educado para o mundo, sendo ele próprio o centro desse mundo. Todo esse trabalho de prescrições sociais é fortalecido ainda no universo infantil, com os pais, nos brinquedos, nos livros infantis, na TV e na escola.

A formação identitária e o reconhecimento de si mesmo em nossa estrutura social perpassam pela identidade de gênero, conceito complexo e ainda pouco iluminado. Para Andrade Silva, alguns fatores são de suma importância para o desenvolvimento da identidade de gênero. Seriam eles: “(...) o relacionamento parental, a genitália externa, a capacidade cognitiva e a linguagem. Aparentemente, a forma de integração desses fatores constituirá o núcleo de base do sentimento para acreditar-se homem ou mulher” (p.45). Já a orientação sexual funcionaria como uma bússola ao mostrar para qual direção a sexualidade de um indivíduo está orientada, indicando assim para onde segue seu impulso sexual e como ele se expressa em relação ao objeto de desejo e realização sexual.

O encurtamento do caminho das diferenças entre homem e mulher perpassa primeiramente os novos papéis sociais que ambos assumiram a partir dos anos 60, quando a dona de casa passa a trabalhar fora e também a decidir quando e quantos filhos terá. Nas palavras de Andrade Silva:

Dentre as alterações advindas da chamada ‘revolução sexual’, as que mais objetivamente podemos destacar são: o trabalho da mulher fora de casa e a concepção planejada, fatores que trouxeram em seu rastro o desdobramento de tantas interações que geram uma cascata de situações positivas, negativas e ambivalentes que nutrem de forma substancial as relações conflituosas dos casais que lutam entre o racionalmente desejado e os ecos emocionais que não suportam tais alterações. (p.52)

No texto “Homem/mulher: o que existe de novo?”, também inserido no volume um de *O prazer e o pensar* (p.155-160) Mirian Goldenberg, lembra que, após os anos 60 e 70, os papéis sociais destinados a homens e mulheres passam a ser mais difusos e menos delimitados:

O conceito de gênero, relativamente recente, surge para desnaturalizar os papéis e as identidades atribuídos ao homem e à mulher. Diferencia o sexo (a dimensão biológica dos seres humanos) do gênero (uma escolha cultural, arbitrária, um produto social e histórico). Usando-se esse conceito, entende-se que os conteúdos atribuídos à oposição masculino/feminino não são decorrentes, exclusivamente, da dimensão biológica dos seres humanos, mas

variam de cultura para cultura e podem ser transformados. Os estudos de gênero buscam questionar a ideia de natureza feminina e masculina e reforçar a concepção de que as características consideradas peculiares à mulher e ao homem são, na verdade, socialmente construídas, produto de determinada educação. Portanto, mulheres não nascem mais frágeis e delicadas, com um jeitinho maior para cozinhar e lavar louça, nem homens nascem fortes e potentes, com maior vocação para trocar o pneu e consertar o carro. (Goldenberg In: RIBEIRO, 1999, p.159)

No artigo, “Poder e prazer: considerações sobre o gênero e a sexualidade feminina”, no volume um de *O prazer e o pensar* (1999, p.175-185), Karen Giffin cita Groneman (1994), para quem homem e mulher são tidos como seres *diferentes por natureza* desde o século XVIII. Para confirmar essa diferença sempre se recorreu ao dualismo oposicionista entre os gêneros:

Os próprios termos binários (produção/reprodução; sujeito/objeto; cultura/natureza; social/biológico; mente/corpo; razão/emoção etc.) refletem ou simbolizam as diferenças entre gêneros, os homens identificados com a produção, a cultura, a mente e a razão e as mulheres com a reprodução, a natureza, o corpo e as emoções (...) (Giffin In: RIBEIRO, 1999, p.176)

Para fundamentar esse dualismo, acaba-se fortalecendo a hetenormatividade, pois ocorre uma nítida confusão entre as identidades de gênero e sexual:

O dualismo funde a identidade de gênero (o que é ser homem ou mulher) com a identidade sexual (ser homem é ter sexo com mulheres e vice-versa) num modelo também binário, a heterossexualidade. Aqui, uma “dupla moral” sexual é estabelecida: do homem, sujeito sexual é esperada uma sexualidade ativa, independente de relações afetivas ou reprodutivas. A mulher, em contraste, deveria ser passiva, e sua sexualidade teria importância somente como condição necessária à reprodução e ao papel materno que predomina na identidade feminina na sociedade patriarcal. (Giffin In: RIBEIRO, 1999, p.176-177)

Nesse caminho, Giffin fala também em ambiguidade na identidade sexual feminina: a outra, que satisfaz sexualmente o homem, é mal vista socialmente. A função social da outra ou prostituta, era iniciar os meninos na vida sexual heterossexual, fazendo-os homens. Ir ao prostíbulo era um rito de passagem. Às meninas, seguindo o modelo binário já citado, a virgindade ganhava valor de pureza, assim, por muito tempo, apesar de iniciados sexualmente no prostíbulo, a busca dos homens para o casamento era por mulheres virgens.

Seguindo a lógica do patriarcado, De Lauretis diz que “a sexualidade feminina tem sido invariavelmente definida tanto em oposição como em relação à masculina” (De Lauretis apud Giffins, 1999). Assim, entende-se que a visão dualista possui como ponto de partida o masculino para definir o feminino, utilizando moldes de oposição. Sobre a definição do feminino construída pela economia patriarcal, Giffin apontará também que funciona como uma forma de controle da mulher: “Como foi apontado por inúmeros(as) pesquisadores(as), a sexualidade feminina deve funcionar como confirmação da “honra” da família e do homem (...)”(p.177).

Outra questão posta por Giffin em seu texto para o livro *O prazer e o pensar* é sobre a naturalização da dominação dos homens na vida social e na vida sexual: “Se o gênero e a sexualidade são vistos como fenômenos individuais com bases biológicas, a dominação dos homens na sociedade e na sexualidade também aparece como ‘natural’” (Caulfield; Benjamin apud Giffin, 1999, p.178)

É igualmente naturalizado também que a mulher não demonstre desejo sexual. Por ser classificada como o elo passivo, social e sexualmente, ao demonstrar desejo sexual, a mulher vai de encontro às definições que lhe são imputadas, assim como contraria o poder masculino sobre seu corpo: “Dado o fato de que uma mulher mostrar ativamente desejo sexual contraria essas definições de masculino e de feminino, revelar conhecimento sexual e expressar desejos sexuais fisicamente ameaça tanto a reputação feminina quanto o poder masculino.” (Giffin In: Ribeiro, 1999, p. 177) O poder sobre o corpo feminino, depositado nas mãos dos homens, confirma a posição de sujeito ofertada à mulher na relação sexual/amorosa e, por conseguinte, em seu reflexo que é o texto erótico. Assim, citando Rubin (1975), Karen Giffin afirma que se valoriza a sexualidade feminina que responde aos desejos dos outros, os homens.

Portanto, faz-se importante diferenciar o que é natural do que é naturalizado, e superar o pensamento dualista para alcançar uma conceitualização mais dialética. Assim, a sexualidade seria, nas palavras de Bleier (apud Ribeiro, 1999, p.178), uma densa zona de interação: “Coerente com essa visão, a sexualidade é (re) conceitualizada como fenômeno

relacional. Em vez de um fenômeno natural, biológico e individual, dá-se ênfase à relação e ao aprendizado (...)” (p.178).

Sabe-se que, biologicamente, bem cedo nos damos conta do que é diferente: segundo os estudos psicanalíticos, a diferença entre os sexos é identificada mais ou menos por volta dos três anos de idade, com a descoberta do pênis nos meninos e da ausência de tal órgão nas meninas. Com isso, cada um é levado para seu complexo de Édipo ou Electra e é então que se personifica toda uma série de caracteres e acontecimentos que serão de enorme influência na vida adulta. Após essa fase é que homem e mulher seguirão um caminho oposto um ao outro.

No entanto, sabe-se atualmente que a definição dos genitais não determina o gênero de ninguém, mas sim a identidade de gênero é quem define a maneira como cada um se enxerga. O tornar-se mulher de Simone de Beauvoir também pode ser utilizado para o homem: nasce-se biologicamente macho e fêmea, ao longo da história de cada um torna-se homem ou mulher.

O quadro *O Contador Antropomórfico* (1936) de Salvador Dalí, representa o que se pode chamar de sociedade de gavetas: na tentativa de classificação do diferente, todos são guiados para uma gaveta. Mas essas gavetas estão semiabertas (ou semifechadas?) possibilitando que transitem por elas, que decidam qual desejam ocupar. Assim, andarilhos de uma gaveta a outra(s), formam-se seres difusos nas características que outrora eram identificadas apenas com uma gaveta. Metaforicamente, essas gavetas podem representar os gêneros e suas características: não existe apenas masculino e feminino, colocados fixos cada um em sua gaveta; sabe-se que existe o entre lugar, tanto da orientação sexual quanto da identidade de gênero.

1.2 Sociologia e história

Em nota liminar ao livro *Poesia erótica em tradução* (1991), José Paulo Paes dirá que a poesia a ser descortinada nas próximas páginas representa a “área clandestina e menosprezada da criação poética”, isso devido à perseguição empreendida pela igreja católica contra a sexualidade

como meio de obtenção de prazer. Paes fará um inventário do erotismo e da sexualidade ao longo dos tempos, partindo dos gregos e chegando à contemporaneidade, que será aqui resumido e acrescido das brilhantes constatações sobre a sexualidade ao longo dos tempos feitas pela psicóloga Maria Luiza Macedo de Araújo, no texto “A construção histórica da sexualidade”, primeiro capítulo do livro *O prazer e o pensar* (RIBEIRO, 1999).

Segundo Paes, na Antiguidade Clássica ocorre o início do conhecimento sobre a sexualidade, assunto que era abordado com seriedade, pois não havia interdição quanto ao sexo, pelo contrário, esse era comumente ligado ao transcendental e aos deuses. Tal tradição erótica prevê uma relação de aprendizado dentro da sexualidade, o autoconhecimento para conhecer o outro, e nisso há uma ligação entre os livros aqui eleitos para pesquisa com a tradição: os dois apostam na formação da sexualidade embasada na naturalidade.

Também no livro *O prazer e o pensar* (RIBEIRO, 1999) encontram-se essas diretrizes com relação à sexualidade dos gregos: mesmo na presença do homem livre, único possuidor do título de cidadão na Grécia, a mulher grega, considerada um macho imperfeito por Aristóteles, possuía muitos direitos de liberdade sexual, sendo a homossexualidade e a masturbação encaradas com naturalidade. No entanto, para a cultura grega como um todo, o excesso era condenado, inclusive na sexualidade. Pode-se afirmar que essa era a única restrição a que eles se infligiam, funcionando como uma regra geral para suas vidas: seguir pelo caminho do meio, o da moderação.

Já no mundo romano, os deuses gregos são tomados de empréstimo, porém, não recebem a mesma devoção ofertada pelos gregos, segundo Paes. Para ele, os excessos romanos no terreno dos prazeres beiram a monstruosidade, não mais correspondendo às origens transcendentais do mundo grego, e por isso ele nomeia o Eros romano de *decaído*, quando “(...) a obscenidade passa a ser usada para fins de sátira.” (PAES, 1991)

Araújo (In: Ribeiro, 1999) acrescenta a informação de que havia também em Roma a valorização extrema da virgindade, baseada na devoção à

deusa Vesta, protetora do lar e da humanidade. A vigilância à virgindade das vestais espriava-se também para as mulheres normais, pois acreditavam que casar com uma mulher que havia perdido a virgindade anteriormente não traria sorte ao marido, além de atestar que ela lhe seria infiel. Assim, em Roma, já era praxe a utilização de um duplo padrão: o homem tinha direito à infidelidade; já a mulher, se o fizesse, estava sujeita à morte, pois o marido traído possuía também o direito de lavar sua honra com sangue. Percebe-se, igualmente, a dialética entre desregramento e moralismo.

A autora supracitada oferece uma visão da sexualidade dos hebreus, povo que, diferindo dos gregos e romanos, era monoteísta e possuía rígidos códigos morais atrelados aos religiosos. Porém, tratavam o sexo com naturalidade, como podemos tomar conhecimento através do Antigo Testamento bíblico, principalmente atrelando a relação sexual com a procriação acima do prazer. Os tabus ligados ao sexo, para eles, residiam na menstruação, que dava impureza à mulher e àquele que a tocasse, como também na prostituição, infidelidade e em qualquer relação em que o sêmen não fosse depositado na vagina, que acarretava em impossibilidade da procriação.

Jose Paulo Paes dirá do momento em que, além de decaído, Eros torna-se clandestino: com a decadência do paganismo romano, que culminaria na clandestinidade de Eros no mundo medieval. Nesse momento, a Igreja católica funciona como ferramenta principal: “Empenhou-se a Igreja vitoriosa em interiorizar a interdição sob a forma de pecado e em diabolizar a sexualidade expulsando-a da esfera do sagrado” (PAES, 1991). E percebe-se que, para diabolizar a sexualidade, o cristianismo recupera o princípio filosófico grego do platonismo, porém, dando-lhe uma leitura nova e arbitrária que chega até os dias atuais por meio do dualismo entre corpo e alma. A alma, morada do eterno, deveria ser desenvolvida e desatrelada do corpo, considerado como obstáculo para seu desenvolvimento.

N’O *prazer e o pensar*, informa-se que a formação da base judaico-cristã é marcada por vários equívocos, entre eles o sentido diferente dado à alma, tendo como chave a filosofia de Platão: para esse último, alma era

intelecto e vontade; já para os cristãos, é o espírito. Para os gregos, não existia a noção de pecado, o que importava era a harmonia do ser, a virtude era existencial; no entanto, para os católicos, a virtude torna-se religião, forma de culpabilizar o corpo pelo pecado que recai sobre o sexo. O equívoco aqui mora no sentido que se dá ao termo 'carne': segundo Léon-Dufour, quando utilizam esses termos, as Escrituras Sagradas faziam referência à existência e não puramente ao corpo como queriam teólogos como Santo Agostinho.

Também os escritos de teologia moral deixados por Santo Agostinho são utilizados como base para indicar o sexo como fonte de pecado. Mas essa interpretação do teólogo se dava por motivos pessoais: em seu passado, ele havia feito parte de seitas maniqueístas, que atestavam a divisão do mundo em bem e mal. Nessas seitas, o controle da natalidade era frequente, pois, para eles, mais um ser que vinha ao mundo acrescia-lhe trevas (mal). Contrapondo virtude e vício, pode-se nomear Santo Agostinho como *pai do pensamento sexual das igrejas cristãs*, segundo Rubem Alves (2011), pois é por seus escritos que o mundo ocidental toma o sexo sem fins de procriação como pecado, e prescreve a ausência da paixão dentro do casamento para que os cônjuges abdicuem do sexo em nome da família e da pureza da alma:

Santo Agostinho, bispo, teólogo, não se contentava com nada que fosse menos que o eterno e o divino. Deus, para ele, é o único objeto da Feira da Fruição. Todos os outros são apenas *meios* para o *fim* supremo e eterno do universo. Ele me acusaria de idolatria, que é, precisamente, considerar como fim e ter deleite num objeto que é apenas para ser usado como meio. Tal é o caso do sexo. Coloquei os órgãos sexuais primeiro ao lado das ferramentas e máquinas: aparelho reprodutor. O bispo aprovaria. Mas eu disse também que eles se encontram na Feira da Fruição: brinquedos. Nisso ele me reprovava. Porque para ele, pai do pensamento sexual das igrejas cristãs, sexo pelo prazer é coisa pecaminosa. (p.111-112)

Fazendo a separação entre os objetos da Feira das Utilidades e da Feira da Fruição, Rubem Alves afirma que os órgãos sexuais são *máquinas de fazer crianças*, assim pertencendo a Feira das Utilidades, são ferramentas, aparelhos reprodutores como querem os livros de ciência e medicina. Mas, quando utilizados apenas para obtenção de prazer, sem fins de procriação, pertencem a Feira da Fruição, e afirma contra os preceitos cristãos: "(...) se

Deus não desejava que houvesse sexo, não nos teria feito macho e fêmea, e nem teria colocado tanto prazer nas funções sexuais.” (ALVES, 2011, p.96)

Eros apenas voltará a ser valorizado na Renascença, quando lhe retiram o adjetivo de obsceno – etimologicamente o que deve ficar ‘fora de cena’ – ; nesse período, as tentativas falhas de encarceramento do erotismo por parte da Igreja ficam claras até mesmo dentro da própria instituição, pois o voto de castidade não impedia os padres de terem filhos e constituírem famílias à sombra dos moralismos católicos. Esse fator culminará nas reformas protestantes tanto quanto a venda de indulgências para a purificação dos pecados inventados.

A força de Eros deixa-se notar nessas tentativas falhas de domá-lo por meio de regras sentimentais, matrimoniais e morais. Seguindo os caminhos de seu próprio capricho, o erotismo chega ao mundo burguês, o qual prega a interiorização das emoções e do sexo, interligada com a particularização da vida em família, consonante a contemporaneidade. Eros, então, ficou preso ao quarto do casal, e o prazer pelo prazer foi condenado, visto que a sociedade burguesa valorizava o trabalho em detrimento do ócio.

Instaurou-se, novamente, o mundo dessexualizado. Os adolescentes eram instruídos a dedicar-se aos estudos como forma de dar vazão à energia sexual acumulada e um novo cenário de repressão é visto quando, por todos os meios, a sexualidade é retirada da vida cotidiana; entretanto, o feitiço vira-se contra o feiticeiro, pois o que ocorre é a sexualização de estímulos outrora neutros, a erotização, fruto da modernidade.

1.3 Encontros e desencontros: caminhos do patriarcado

Ao pesquisar a produção erótica brasileira de autoria feminina, Borges, em seu livro *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young* (2013) entende que as autoras, ao produzirem textos sob a ótica do erotismo, passam a fazer “parte de uma política de desejos que circunda corpos e falas, autores e

escritos (...)", e que assim dão existência a possibilidade de "ouvir as diversas vozes que falam em nome de uma concepção de masculino e feminino, de sexualidade, de erotismo e de pornografia" (p.29).

Como já mencionado anteriormente, ao inserir esta pesquisa em uma crítica feminista e de gênero não se poderia deixar de lado as questões extratextuais que se unem para dar existência aos gêneros e suas diferenças, pois, segundo Butler, "O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser" (BUTLER apud BORGES, 2013, p.43).

A produção de aparência apontada na citação acima, responsável por criar a naturalização das diferenças entre os gêneros, é social e histórica, pois o ponto de vista da biologia frequentemente cria essencialismos, como afirma Silva:

As chamadas interpretações biológicas são, antes de serem biológicas, interpretações, isto é, elas são mais do que a imposição de uma matriz de significação sobre uma matéria que, sem elas, não tem qualquer significado. Todos os essencialismos nascem do movimento de fixação que caracteriza o processo de produção da identidade e da diferença. (Silva apud Borges, 2013, p.56)

Pelo viés feminista, a questão do signo da diferença, marcadamente presente nessa pesquisa, perpassa, antes, as questões da construção da identidade que se fundamenta na linguagem. Como afirma Borges: "Com efeito, são atos de diferenciação linguística que predeterminam as marcas identitárias" (2013, p.79). A diferença buscada por esta pesquisa reside na construção discursiva. Ao buscar apoio na biologia, no entanto, não se pretende biologizar ou essencializar a existência de um ou outro gênero. A biologia é aqui utilizada para se entender que são apenas sexos que diferem, macho e fêmea, identificados assim no nascimento. Mas, pretende-se falar contra essa naturalização do gênero e abrir espaço para a discussão do redirecionamento das identidades outrora fixas, como bem informa Borges:

Feminismo da igualdade ou da diferença, a discussão sobre o estabelecimento da identidade e da alteridade, tendo em vista a consideração de um contexto multicultural, desloca a discussão para o questionamento da fixidez das identidades – anteriormente vistas em um modelo autônomo como algo fixo e imutável: 'identidade é

aquilo que se é' – e convida à reconsideração das fórmulas culturalmente aceitas a respeito do tema. (p.49)

Atualmente, as categorias Homem e Mulher encontram-se em vias de desconstrução, porém, nos anos 70 do século XX, período em que veio a público o livro *Educação sentimental* e alguns poemas do livro *O amor natural*, era trabalho caro ao feminismo dar início a esse esvaziamento de gavetas, ainda fortemente fixadas.

O feminismo ajuda a deslocar e ampliar o questionamento da ideia de um sujeito uno, centrado e universal, para a problematização do sujeito-mulher de forma a considerar como uma determinada composição desse sujeito repercutiu nos modos de se produzir discursivamente a diferença sexual como traço identitário primordial. (Borges, 2013, p.53)

Assim, o uso do termo “escrita feminina”, gera controvérsias até os dias de hoje pelo risco de cair na armadilha essencialista de que tal escritora escreve assim porque é mulher. Como afirma Borges, não é por ter um corpo feminino que as escritoras diferem dos escritores, mas sim por pertencerem e retratarem em seus textos o universo feminino:

Se há traços de repetição em temas, formatos e tons, seria lícito afirmar que estes ocorrem não porque são produto exclusivo da diferença sexual, mas porque, como investidura cultural, acabam por constituir um universo reconhecido como feminino, em contraposição ao masculino (2013, p.27)

Ainda segundo Borges, ao revisar as teorias feministas, as relações entre os gêneros não são simplesmente parte da natureza. O masculino, colocado tradicionalmente num patamar superior ao feminino, não possui respaldo natural para tanto, mas sim um respaldo construído culturalmente, ao longo dos séculos de patriarquia. Ou seja, a relação entre os gêneros, antes de acrescentar o elemento erótico, é uma relação de poder:

A questão do poder é um dado fundamental na compreensão do gênero, pois, a partir de certos marcadores como força/fragilidade, ação/passividade associados ao masculino/feminino, instituem-se posições que circunscrevem homens e mulheres em esferas de exercício de poder nítidas ou mascaradas simbolicamente. (p.56)

No campo da linguagem, a literatura frequentemente se colocou como aliada do patriarcado, pois, por meio da dominação masculina nessa área, foi se eternizando ao longo do tempo as versões masculinas do universo e dos fatos. Revisitando Foucault, Borges diz que: “O universo linguístico, por

meio da criação de efeitos discursivos de verdade (Foucault, 2001), se apresenta como um vetor desse processo, uma vez que se considera o mundo humano como sendo constituído *na e da linguagem*” (2013, p.60). Assim, nota-se que o poder da fala, ao colocar-se como exclusividade do falo por meio do androcentrismo e do patriarcado, foi revestindo a masculinidade de poder, e colocando esse poder como sendo advindo “da ordem natural das coisas” (Borges, 2013).

Citando Shapiro (1981), Borges lembra que as “expectativas de gênero” agem sobre as identidades individuais e naturaliza as características de masculino e feminino.

No caso das mulheres, o comportamento social está intimamente demarcado pela sexualidade anatômica, uma vez que, como corpos marcados pela feminilidade, as mulheres deveriam essencialmente corresponder ao que se espera delas no conjunto da sociedade. Sexualmente construídas como objeto do desejo masculino, sua performance deveria corresponder a essas expectativas, manifestando submissão e dependência afetiva, ao lado da dependência econômica e física (corpos frágeis correspondem a indivíduos frágeis). (2013, p.66-67)

Já para os homens, segundo BOURDIEU (2003a apud Borges, 2013, p.68), a expectativa os guia para a virilidade, como mantenedora do valor e da honra, baseada na existência do falo como um algo a mais, um bem simbólico que lhe confere poder, em detrimento da mulher, a quem biologicamente falta o falo, marcando ausência e, conseqüentemente, a desvalorização do feminino.

A ideia de que o corpo da mulher está mais suscetível às determinações da natureza liga-as aos aspectos e caracteres irracionais, reforçando a associação entre corpo e feminino/ mente e masculino. Revisando a ginecologia da Antiguidade, Borges aponta a presença do corpo masculino como ideal, sendo o feminino sua cópia imperfeita:

A ginecologia da Antiguidade é exímia representante dessa redução das mulheres a seu corpo. Nesta, o corpo humano é tido como uma construção unitária, sendo o corpo feminino retratado como uma variação imperfeita do masculino: 11 Aristóteles (ca. Séc. IV a.C.) argumenta a favor do caráter incompleto da matéria corporal feminina; Galeno defende a homologia dos órgãos masculinos e femininos e designa os ovários femininos e os testículos (*orchis*) com o mesmo nome; em Soranos, os sintomas do que ele chama de histeria (do grego *hysterá*: útero) nada mais são do que produto da

migração do útero para outros locais do corpo feminino que, literalmente, seria governado pelas variações hormonais decorrentes de sua corporalidade desregrada (Cf. Davis, 1997). A representação do útero feminino como um falo invertido, retroflexo, por um ginecologista e cirurgião da Idade Média, Ambroise Paré (Tuana, 1993, p. 23) também se liga à associação entre direito/avesso :: masculino/feminino, que surge quando o corpo masculino é tomado como medida universal. (p.68)

Saindo do terreno duvidoso dessa biologia essencialista, Borges reitera que o corpo também sofre interferências da construção cultural. Assim, não se pode colocar o corpo *como algo fora da cultura*, nem tampouco o sexo *como exclusivamente biológico*. Citando Lauretis (1994), Borges relembra o *movimento para dentro e para fora do gênero como representação ideológica*, que busca caracterizar o sujeito do feminismo. Essa via de mão dupla se divide entre a representação do gênero ofertada pelo referencial androcêntrico e o que fica fora dessa representação.

Borges, citando Butler (2003), para quem as construções de gênero são artificiais, afirma que identificar gênero e sexo como categorias idênticas é *um conjunto de imagens internalizadas e não um conjunto de propriedades governadas pelo corpo*: “Nesse sentido, o gênero não pode ser tomado como uma categoria primária, mas como um atributo, um conjunto de efeitos narrativos secundários (Cf. KLAGES, 2007 – tradução livre)” (2013, p.75)

Como atributos, as características que permeiam os gêneros, segundo Butler, são *fabricações*, performance:

Esses atos, gestos e atuações, entendidos como termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo ser marcado pelo *performativo* sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno e externo e, assim, institui a “integridade” do sujeito (Butler, 2003, p. 194-195 – grifos no original). (p.77)

Questionando o corpo biológico como fundamento da identidade e do desejo, Borges procura fundamentar sua pesquisa percorrendo o caminho da identificação do feminino dentro das teorias feministas. A pesquisa que ora

se apresenta também possui igual questionamento, diferindo apenas nas categorias de análise: aqui se pretende identificar o feminino e o masculino nos textos a serem analisados, para a compreensão de que o sujeito-mulher, assim como o sujeito-homem, *se constrói também discursiva e politicamente* (p.79), são construtos fabricados:

Como proposta teórica, a dessencialização dos aspectos aceitos pela coletividade como tipicamente femininos e/ou masculinos se dá a partir do momento em que são encarados como construtos e não como uma realidade dada a priori, à revelia da cultura; no momento em que esta perspectiva é aceita, deixar-se-ia de pensar em 'mulheres como tais', para se pensar em 'mulheres em contextos específicos' (Cf. Nicholson, 2000, p. 34); deixar-se-ia de perguntar o que homens e mulheres são, como parte de uma ontologia do indivíduo, para se pensar o que faz com que homens e mulheres sejam o que são, ou seja, os processos de atribuição, identificação e conformação com um gênero específico. (Borges, 2013, p.63)

Por isso é primordial percorrer o caminho da *dessencialização*, passando a pensar *o que faz com que homens e mulheres sejam o que são*, e o não pura e simplesmente o que são.

O encontro a que se refere o título desta sessão, nos livros aqui pesquisados, acontece no amor. Nos títulos dos livros eleitos para comparação, topamos com incógnitas que, na realidade, só poderão ser desvendadas no âmbito de suas leituras. Em *Educação sentimental*, não se tem a educação sentimental recebida no mundo ocidental judaico-cristão: é na verdade uma educação sentimental através do erótico, propondo que é através da intimidade com seu corpo e com o corpo do outro que seremos educados sentimentalmente, igualando-se à educação grega. *O amor natural* segue pelo mesmo caminho: o amor em sua forma mais primária, natural, seria o amor físico; tratando-se a sexualidade como um tema natural e não com as lentes contrassexuais existentes em nossa sociedade, percebemos que a naturalidade do amor é a que se encontra fora dos ensinamentos ocidentais e católicos.

Reynaud (2001), ao falar da visão de erotismo de Maria Teresa Horta, diz que:

A sua visão do erotismo funda-se no desejo de uma autêntica complementaridade entre a mulher e o homem e esclarece-se, quanto a nós, à luz da tese platónica da cisão originária dos seres em duas metades e da trajectória de cada uma delas em busca da

outra, através do amor. Daí que a sua poesia se reconheça dentro de uma belíssima definição do erotismo dada por Bataille: «uma imensa aleluia perdida num silêncio sem fim» (O Erotismo, 1957).

Além de uma forma de insubordinação, os poemas eróticos de MTH também encontram respaldo como uma forma de contato, aproximação entre as duas metades por meio do amor. Pode-se dizer igualmente, que, ao produzir textos eróticos, Horta também pretende se aproximar, se igualar, aos escritores homens, que há muito já tinham permissão para tal.

Nos livros, pode-se afirmar que os dois poetas tentam unir o que a sociedade separou: o amor sentimental e o amor físico. No amor é que homem e mulher se confundem, ou tentam se confundir, no amplo desejo de se tornar um só com o ser amoroso. Nas relações sociais, entretanto, o amor é partido em dois: o amor sentimental e o amor físico; sendo o primeiro comumente ligado à mulher, e o segundo ao homem.

Betty Milan diz ser o amor um “sentimento marginalizado” (1983, p.20). Os homens então o renegam, pondo em seu lugar o amor físico. As mulheres, sim, podem falar de amor. Será por serem elas também marginalizadas? Por estarem elas, até na profecia bíblica, fadadas a viver sob a dominância masculina?

Simone de Beauvoir diz em introdução ao livro *O Segundo Sexo*: “As mulheres estão destronando o mito da feminilidade” (BEAUVOIR, 1960). É o que Horta faz em seu livro: põe abaixo a imagem da mulher submissa dos *romances água-com-açúcar*, porém, não vai ao encontro da mulher objeto das revistas pornográficas. Fugindo dessas duas ideias de feminino inseridas na perpetuação da dominação androcêntrica, Horta busca desvencilhar-se para construir a mulher moderna.

CAPÍTULO II: *Oh! sejamos pornográficos (docemente pornográficos)*

*Oh! Sejamos pornográficos
(docemente pornográficos).
Por que seremos mais castos
Que o nosso avô português?*

(Em face dos últimos acontecimentos, Carlos Drummond de Andrade, 1934)

2.1 Literatura erótica através dos tempos:

Sobre a arte de tratar do tema sexual em literatura, Alexandrian coloca os gregos em primeiro lugar, associando essa produção literária às dionísias, festas em honra do deus do excesso e do vinho, Dionísio, nas quais se rendiam cultos ao falo com hinos licenciosos, o que possivelmente deu abertura para a pornografia e o erotismo. Aristófanes, o único que as peças chegaram inteiras até os dias atuais, produziu *cenar e diálogos de uma obscenidade inaudita*, nas palavras de Alexandrian, das quais se destacam as produzidas em *Lisístrata* e *A assembleia das mulheres*.

As mulheres criadas por Aristófanes seguem um ideal de *mulheres fortes e amáveis*, segundo Alexandrian: “Ele quer que a mulher seja superiormente mulher e contrabalance com seu poder sexual o poder político patriarcal” (p15-16). Também, ao caracterizar Lisístrata, Alexandrian diz que *ela não é uma militante vociferante e odiosa, mas uma pacifista extremamente simpática, vibrante de generosidade* (p.14). Em *A assembleia das mulheres* Aristófanes cria uma *ginococracia comunista*. A tomada de poder pelas mulheres tem como principais decretos a comunhão de bens e comunhão de sexos: *Não haverá mais pobres nem ricos, e todas as mulheres dormirão quando bem entenderem com todos os homens* (p.16). Nota-se que Aristófanes, ao dar voz às personagens femininas, não deixa de produzir um *topos* para esse gênero: associa a mulher ao alegre, bondoso, sexual; enquanto o masculino representa a guerra, as injustiças sociais e a corrupção.

Em prosa, a literatura erótica grega tem seu início nos contos milésios, histórias sobre os costumes sexuais dos moradores da cidade de

Mileto, que vêm de uma longa tradição oral, até serem recolhidas no livro *Milesiarcas* no século II a.C., escrito por Aristides de Mileto.

Em poesia, Alexandrian cita Alcman como inventor das canções eróticas, como aponta Ateneu no *Banquete dos eruditos*. Porém, Sóados foi quem produziu os versos eróticos para a leitura, sendo superior também em obscenidade e licenciosidade, até o ponto de atacar os reis da Macedônia e do Egito e suas amantes, tendo sido punido por crime de lesa-majestade ao atacar em seus versos o faraó Ptolomeu Filadelfo por ter casado com a própria irmã. Fica-se claro que a punição veio não pelo alto grau de obscenidade encontrado em seus poemas, mas sim pelo alto escalão de quem ele atacou. Ainda assim, Sóados deixou seu nome gravado na história da poesia erótica quando os eruditos do Ocidente passaram a se referir como *literatura sotádica* aos textos em verso ou prosa de cunho erótico.

Também como nome importante para a poética do erotismo grego tem-se Meleagro, quem Alexandrian qualifica como “o melhor poeta erótico grego da Antiguidade, fremente, fervente de ardor sexual” (p.18). Além de escrever para as mulheres que amava, pode-se indicar também em sua poesia a *philopaida noson*, nome que os gregos davam para o mal de amor da pederastia. Igualmente o poeta Straton louvou a homossexualidade masculina na coletânea *Moussa Paidikê* (A musa pederástica), na qual a maioria dos poemas apresenta-se uma visão da relação homossexual de forma irônica, desencantada e concupiscente, com eu-líricos que lamentam sua condição de sodomita, deixando para a história dos costumes o registro de que as relações amorosas/sexuais entre os homens gregos não eram tão bem vistas como se pode afirmar, pois haviam regras que, se quebradas, faziam com que o homem perdesse sua dignidade viril ou fosse castigado.

Como o *mais antigo livro pornográfico* (p.20), Alexandrian cita os *Diálogos das cortesãs*, de Luciano, e aponta uma inovação no uso da palavra pornografia, que chega até os dias de hoje:

Muitos empregam a palavra pornografia sem saber o que ela significa. Vem de *porné* (prostituída) e designava de início um relato contando as práticas da prostituição. Antes de Luciano era usada como termo técnico de pintura para definir os quadros eróticos de Parrásios, porque seus modelos eram as mulheres da rua. Pouco a pouco passou-se a qualificar de pornográfico tudo o que descrevia as

relações sexuais consumadas sem amor, comparáveis às de uma prostituta com seu freguês(...) (p.20)

Em Roma, o erotismo surge igualmente aos gregos, na tradição popular, com os diálogos licenciosos conhecidos como *fesceninos*, versos irregulares criados por lavradores nas festas rústicas. Alexandrian afirma que havia uma literatura fescenina, mas que atacava tão fortemente os proprietários de terras que foi reprimida. O erotismo latino clássico aparece também no período em que a civilização romana está mais evoluída e requintada, com alguns nomes como Plauto, que em II a. C. escrevia comédias ofertando *informações divertidas sobre os depravados romanos e os prostituidores que os exploravam* (p.22), mas que, segundo Alexandrian, não expressavam a sexualidade tão francamente como Aristófanes em *Lisístrata*.

Já Catulo, classificado por Alexandrian como *o primeiro poeta latino erótico*, unia em seus escritos erotismo e engenhosidade da escrita: “Era um artista que manejava como ninguém o verso hendecassílabo, com frases formando estribilhos, repetições de palavras obsedantes, que davam ao seu latim um ritmo inesquecível” (p.23). Costumava celebrar sua amante com o nome de Lésbia em suas peças líricas; ao descobrir-se enganado por ela, não poupou em seus escritos imagens obscenas na tentativa de rebaixá-la. Raivoso, dirige também suas imprecações a todos os viciosos de Roma, mas sem deixar de lado sua arte poética: “(...) renovou a prosódia latina, empregando nela doze espécies de versos (dos quais quatro de sua invenção); influenciou profundamente seus sucessores” (p.23).

No entanto, os clássicos do erotismo latino surgem apenas no tempo do imperador Augusto, com as obras: *Lusos in Priapum* (*Folgedos com Príapo*), obra coletiva de alcance internacional; e as *Priapéias*, invocações poéticas escritas nas paredes do templo dedicado a Príapo no jardim de Mecenas em Roma, recolhidas e transformadas em livro por um poeta latino como poemas anônimos, mas que são atribuídos a amigos de Mecenas, entre eles Virgílio, Horácio, Cina, Domício Marso e o imperador Augusto.

Horácio, poeta oficial do reinado de Augusto, segundo Alexandrian, “falou das coisas do amor com uma liberdade plena de bonomia” (p.24) em suas *Sátira II* e *Sátira VIII*. Já Ovídio, desejando ser reconhecido por homens e

mulheres apaixonados como seu mestre, deixou duas grandes obras eróticas: *Amores* e *A arte de amar*. O primeiro livro trata de sua ligação amorosa com uma mulher casada; exalando uma *voluptuosidade ardente*, ele escreve os poemas sobre seus encontros íntimos e, sem utilizar-se de palavras vulgares, ressalta o erotismo em detrimento da pornografia e da obscenidade: “Esse livro delicioso, desvendado todos os segredos de um adultério, assegurou o triunfo do erótico sobre o pornográfico e o obsceno. Sem usar jamais uma palavra vulgar, Ovídio expressou com termos delicados suas evocações mais lascivas” (p.25). O segundo livro, classificado por Alexandrian como *um tratado de erotologia sob a forma de um poema didático em três cantos* (p.25), tem como principal ideia oferecer aos seus leitores, homens e mulheres, sua experiência de amante como ensinamento.

Importante também para a literatura erótica latina foi Petrônio, árbitro da elegância do imperador Nero. Enredado numa série de intrigas que o levaram ao suicídio como fim trágico, deixou sua marca na literatura com o livro *Satyricon*, narração dos costumes do reinado de Nero, como forma de desonrar seu algoz. Alexandrian nos dirá que “De fato, o *Satyricon* é sobretudo uma obra de esteta, com trechos paródicos ou voluntariamente exagerados(...)” (p.28).

No século I de nossa era, surgiram os escritos de Juvenal e Marcial, que, nas palavras de Alexandrian, foram *dois grandes moralistas da imoralidade*: “Descreveram com exatidão as depravações sexuais dos romanos degenerados, mas de maneira corrosiva que não dá ao leitor nenhuma vontade de imitar tais costumes.” (p.28) As diferenças entre esses moralistas estão na indignação que permeia os escritos de Juvenal, que os publicou tardiamente, aos 80 anos. Ofendendo o imperado Adriano com as passagens em que atacava os pederastas, recebeu uma nomeação como comandante de uma corte localizada no deserto, onde morreu por não conseguir se adaptar. Pelo contrário, Marcial, protegido do imperador Domiciano, escreveu elogios aos seus amantes, poupando-se a vida. Este segundo também não apresenta indignação ao tratar dos costumes sexuais dos seus contemporâneos, *pinta cinicamente os depravados tais como são* (p.28). Os dois, no entanto, parecem possuir o mesmo ideal literário: ao elencar as aventuras sexuais dos homens e

mulheres romanos, classificando-as como depravações, a intenção seria impor limite à liberdade sexual, recusando o que seria, na visão deles, ignóbil.

Sob a pena de Apuleio foi escrito o livro que Alexandrian nomeia como o maior romance erótico do Império Romano decadente: *O asno de ouro*. Esse livro segue o caminho do erotismo fantástico e inspira-se na tradição milésia. Bebendo dessa rica fonte primordial do erotismo, Apuleio escreve sobre a magia sexual, repaginando o que já havia sido escrito por Luciano na Grécia.

Consolidando-se em Roma, o cristianismo não pôs fim a tradição da literatura erótica. Alexandrian afirma que essa ideia é equivocada e que em todos os tempos houve quem desejasse impor a decência e as moralidades:

Um preconceito arraigado é acreditar que o cristianismo foi o inimigo da literatura erótica, enquanto o paganismo teria sido seu defensor incondicional. Na realidade, não foram os Pais da Igreja, mas os filósofos estóicos como Sêneca que começaram a chamar os órgãos genitais de “partes vergonhosas” ou *pudenda* (os gregos diriam as *aidofa*). Em todas as civilizações colocou-se o problema da decência, pois em nenhuma se desejava que o homem se conduzisse com tão pouca compostura quanto os bichos.

Assim, faz-se saber que erotismo cristão também possui alguns representantes que contribuíram para o enriquecimento desse gênero. Entre eles tem-se Ausônio, importante peça no império cristão do século IV, a quem Alexandrian compara ao pagão Marcial: “Sua peça libertina que começa por *Tres uno in lecto* (“São três numa cama”), seus seis epigramas contra Euno, o bajulador, seus comentários sobre as mulheres de costumes fáceis, Gala e Dionéia, são mais do que mordazes.” (p.32) Em seu poema mais famoso, *Centon nuptial*, no qual descreve seu casamento e o defloramento de sua esposa, ele lembra que outras pessoas ditas sérias também escreviam sobre esse tema licencioso:

(...) Sulpícia, que escrevia versos luxuriosos, tinha costumes austeros; que Cícero galhofava nas cartas a Cerélia, que outras pessoas sérias o tinham precedido, Aniano com seus escritos fesceninos, o “velho poeta Lévio com seus livros de Erotopaegnia”, “Eveno que Menandro chamava o Sábio”. E concluiu: “Portanto aquele a quem nossa galhofa desagrade, não a leia; ou se a leu, que a esqueça, ou se não a esqueceu, que a desculpe.” (p.32)

No século VI em Bizâncio, o advogado Agatias, juntamente com alguns amigos, altas personalidades da sociedade cristã, compuseram uma

antologia de epigramas chamada *Kuklos* (O Ciclo), na qual se buscou reproduzir alguns gêneros literários, entre eles estavam os epigramas eróticos, e, segundo Alexandrian, os livros dedicados ao gênero satírico e ao demonstrativo não eram menos licenciosos. Vale lembrar que os escritores que contribuíram para essa antologia em sete volumes, além de ocuparem altos cargos no império cristão, viveram sob a égide do imperador Justiniano, fundador do direito canônico. Porém, não havia nenhuma punição prevista para quem produzisse literatura erótica, mas sim contra a literatura difamatória.

Para Alexandrian, Paulo o Silenciário foi o *mais brilhante dos eróticos bizantinos*. Ocupando um cargo respeitado no palácio imperial, apenas na maturidade ousou se dedicar a volúpia dos escritos licenciosos, com poemas ardentes e sensuais que exaltam delicadamente a carne (p.33) Alexandrian ainda aponta para algumas invenções feitas pelos poetas de Bizâncio, entre elas a palavra *rhodopugon*, que significa “da bundinha rósea”, e servia para designar a beleza de uma jovem; inventaram concursos de nádegas em que ocupavam o posto de árbitros, como detalha Rufino em um de seus epigramas, e também colocaram a mulher madura em seus escritos eróticos como seres voluptuosos e passíveis de desejos sexuais:

Na Bizâncio cristã nasceu assim a tradição da homenagem ao corpo ainda desejável de uma mulher na menopausa, a seu temperamento amoroso e às suas sábias carícias, que culminará mais tarde nas soberbas composições poéticas de François Maynard, *A bela velha*, introduzindo no erotismo um sentimento que o paganismo ignorou ou não quis expressar. (p.34)

Com a chegada da Idade Média surgiu o conceito de luxúria ou impudicícia, um dos pecados capitais elencados pela Igreja católica que desviavam o homem do reino dos céus quando este não apresentava moderação em relação aos prazeres sexuais. Segundo Alexandrian, teoricamente esse pecado era combatido, mas ainda assim era representado nas artes e nas letras, criando-se uma *nova ideologia da carne* em que a luxúria era posta na literatura com o pretexto de ser denunciada, como alerta para as pessoas se protegerem dela ou como divertimento a custa dos que a ela sediam. Assim surgiram os *fabliaux*, *contos ritmados recitados pelos menestrelis em público* (p.35).

O mais antigo desses *fabliaux* é *Richeut*, datado de 1159, que versava sobre a história de uma prostituta. Suas temáticas geralmente abordavam temas maliciosos em forma de equívocos, adultérios e temas fálicos. A coletânea feita por Montaiglon com base nos manuscritos originais, segundo Alexandrian, são de *uma indecência inaudita* (p.37), contendo histórias como *O debate da cona e do cu*, *Do fodedor*, *Daquela que se deixou foder sobre o túmulo do marido*, etc.

Com o intuito já mencionado de expor a luxúria em suas mais variadas formas e como algo que pode acometer qualquer um mortal, os *fabliaux* zombam da religião ao inserirem em suas histórias personagens como freiras e bispos licenciosos, como na história citada por Alexandrian: *O bispo que benzeu a cona*.

Segundo Alexandrian os *fabliaux* são *quadros de costumes* e *nos informam a respeito da brutalidade da sociedade feudal* (p.38-39). E, discordando de Joseph Bédier, para quem os *fabliaux* eram *a poesia da gentinha*, afirma que tal gênero alcançava todos os públicos, em albergues ou em altas cortes.

Tem-se também o teatro cômico da Idade Média, o qual Alexandrian diz possuir características comparáveis aos *fabliaux*, e que possuía três partes: "(...) em primeiro lugar uma *sotie* (revista satírica da atualidade com autores vestidos como *Sots* (tolos) e usando boné com orelhas de bezerro); depois uma moralidade; e, enfim, para terminar alegremente, uma *farsa*" (p.39). A farsa nada mais era que *uma caricatura exagerada dos costumes* e estava muitas vezes baseada na obscenidade e na escatologia.

Trilhando um caminho inverso, tem-se o amor cortês, que surgiu, segundo afirma Alexandrian, como contraponto aos costumes rudes da cavalaria. Assim, buscava domar a luxúria desregrada para transcender a sexualidade: "Tal foi o objetivo do amor cortês, a partir do princípio de que dois seres não se devem amar para simplesmente obedecer a uma inclinação natural, mas para melhorar um através do outro física e moralmente." (p.41)

O contexto da cultura medieval explica as características do amor cortês. A mulher medieval era tida como moeda de troca quando filha, meio pelo qual se faziam alianças entre famílias; e, ao casar, passa a ser uma serva

do homem, levando uma vida de submissão doméstica. O sentimento amoroso valorizado pelo amor cortês oferece um pouco de liberdade à mulher, no entanto, com regras paradoxais:

Em primeiro lugar, decidiu-se que a mulher amada devia ser socialmente superior ao homem; assim, o respeito que ele deveria lhe ter por sua posição superaria o que exigiam que tivesse por sua feminilidade. Era preciso também que ela fosse casada com um outro; a ilegitimidade de suas relações tornava necessárias precauções, condições expressas da cortesia. (p.41)

Desconhece-se a exatidão de quando e onde surgiu a lírica do amor cortês, apontando nela influências das canções de maio, da retórica latina da Idade Média e da poesia árabe. No entanto, o primeiro trovador, apontado por Alexandrian, é Guilherme IX de Poitiers, duque da Aquitânia entre 1086 e 1127. Antes escritor de façanhas licenciosas que correspondiam a sua vida de luxúria, Guilherme IX de Poitiers muda completamente ao voltar das Cruzadas, transformando-se em um apaixonado humilde e ardoroso. Alexandrian, ao detalhar o motivo dessa mudança, aponta o abandono que ele sofreu por suas sucessivas esposas e filha para viverem em uma abadia. Nesse sentido, a idealização do amor cortês iniciada por ele tinha como intenção equiparar o amor profano ao amor sagrado: “Ele quis mostrar que o amor profano era tão nobre quanto o amor sagrado, inventando noções tão capitais como o *serviço amoroso*, o culto da *domna* (mulher-suserano), o *joy* (alegria de amar) e a *jovens* (juventude dada pelo amor)” (p.42) Como primeiro trovador, ele deu início a uma série de características perpetuadas também pelos outros trovadores, como a aproximação que ele fez entre o serviço feudal e a relação amorosa, colocando a mulher como o suserano e o homem como vassalo, e criando a forma de tratar a mulher por *Mi dons* (meu senhor).

As regras do amor cortês eram rígidas: como já dito anteriormente, o trovador devia procurar louvar uma mulher casada e de condições socioeconômicas superiores a dele. Além disso, havia todo um caminho a ser percorrido antes que houvesse a consumação carnal do amor: primeiro surgia o *enamoramento*, produzido pelo contato visual com a amada, ou, se fosse uma desconhecida, produzido apenas ao ouvir falar-se bem dela. Em seguida, entrava no *joy*, a alegria do desejo amoroso que o levava ao caminho do bem e que alcançava o erotismo puro (*fin's amors*). Ao chegar ao serviço amoroso,

ainda haviam vários graus a serem galgados: o enamorado (*fenhador*), que apenas se contentava em ter amada no plano dos sonhos, sem jamais revelar seu amor; o suplicante (*precador*), o que enfim se declarava para a dama, podendo ela corresponder ou não; se a dama o aceitasse, ele passava a categoria de amante aceito (*entendedor*), grau que necessitava de uma cerimônia íntima para a confirmação. O serviço amoroso sem si também tinha como pilares honrar, dissimular e ter paciência e inicia-se com uma conversa particular em que o trovador teria que demonstrar seu dom oratório para ter como recompensa a confiança da dama, que viria em forma de contemplação da sua nudez, mas sem direito de tocar. Antes de atingir o ato sexual, ainda havia a prova do autocontrole do homem:

A dama convidava então seu amigo a partilhar de sua cama; nela permaneciam nus a noite inteira, com autorização de se acariciarem, mas sem chegar ao “fato”. No caso do homem ceder à tentação ficava provado que ele não a amava o suficiente, era rejeitado, declarado indigno do *fin’s amors*; caso contrário, adquiria Valor. Poderia esperar se transformar em breve em amante carnal (*druet*).

Colocando em último lugar a consumação do ato sexual, o erotismo do amor cortês visava prolongar por mais tempo possível os movimentos da conquista entre homem e mulher em busca de fazerem-se desejar um ao outro. Assim, nas palavras de Alexandrian, surge o *primeiro grande teórico do erotismo puro do Ocidente*: André o Capelão, que viveu na corte de Troyes sob o domínio da condessa Marie de Champagne, a quem ofereceu seus serviços de capelão de 1184 a 1186. Ele escreveu o *De Amore* em que detalhava os princípios da cortesia sexual e desejava superar Ovídio, porém, como padre, não pode detalhar como Ovídio as posições sexuais. Ainda assim foi condenado pelo bispo de Paris pela audácia de seus escritos.

Os objetivos do erotismo cortês são nobres: “(...) libertar a mulher da tutela de um marido tirânico e tornar um amante valoroso pelo dom de uma recompensa sexual (...)” (p.47). Assim, o bispo escreveu sobre o tema amoroso cortês, que, via de regra, iniciava-se com um adultério, mas não louvava tal ato. No entanto, mantinha a depreciação do casamento que abria caminho para que um cavaleiro servisse a mulher casada como um vassalo. A intenção do bispo André em seu livro era ensinar a “amar sabiamente” (*sapienter amare*), com prudência e sabedoria dentro da relação extraconjugal. Ao ensinar a vencer a

luxúria sem lhe opor a castidade, nas palavras de Alexandrian, *De Amore* obteve sucesso grandioso, com traduções na Alemanha, Itália, França e em meados do século XIV orientou a Corte do amor em Barcelona, sob a tutela do rei João de Aragão e sua esposa.

Ademais, a poesia lírica da Idade Média deixou um rico legado de peças fortemente eróticas que foram reunidas na antologia *Le Jardin de plaisance* (1483), e se pode apontar alguns gêneros novos como a *sotie* amorosa e *sottes chansons*, que, ao contrário da pobreza poética das farsas e *fabliaux*, apresentavam riqueza de vocabulário para nomear e metaforizar os órgãos sexuais e o sexo.

Segundo Alexandrian, o *primeiro grande poeta erótico francês* foi Eustache Deschamps que tanto escreveu poesias amorosas como peças eróticas, que se dividem entre a malícia e a obscenidade. Ele narra cenas de costumes e aventuras galantes com uma *vigorosa língua pitoresca*, com aparente cuidado na versificação e sem poupar os ataques de *incrível violência obscena* contra seus inimigos. Teve como discípula a primeira feminista francesa, Christine de Pisan.

Alguns outros poetas seguiram a linhagem das *sotie* amorosas e da poesia obscena, entre eles Michaut Taillevent, Henri Baude Jean Molinet. Esse último, bastante versátil, utilizava-se de todas as figuras de linguagem possíveis para compor seus versos. Em 1489 torna-se padre, mas em nada modifica seus escritos, ainda produzindo nessa mesma época a *Ballade sur la maladie de Naples*, primeiro poema francês sobre a sífilis, e também *Complainte d'ung gentilhomme à as dame*, tratando do mesmo tema e mostrando-se virtuoso no tocante ao obsceno. Assim, inicia-se o fechamento de um ciclo bastante produtivo na literatura erótica, para o qual Alexandrian irá dizer: “A Idade Média, tomada tantas vezes por uma época de obscurantismo, está repleta desses originais ao mesmo tempo doutos e brincalhões, bons cristãos que se divertem a evocar os efeitos da luxúria.” (p.54)

No século XIV, que marca a passagem do fim da Idade Média para primórdios do Renascimento, Giovanni Boccaccio empreendeu a escrita do *Decameron*, que, segundo Alexandrian, colocou-o em pé de igualdade junto a Petrarca e Dante. Entre 1349 e 1350 ele produziu as novelas licenciosas que

compõem o livro e é classificado por Alexandrian como *o primeiro a transformar a licenciosidade ingênua e brutal do fabliaux num erotismo refinado*. Esse refinamento do erotismo reside nas originalidades que o *Decameron* marca nesse gênero: primeiramente, a arquitetura do livro possui uma organização por temas, cada série de dez novelas apresentando em si uma similaridade, conferindo ao todo das cem novelas uma progressão dramática; a segunda originalidade é a presença das mulheres ouvindo e contando histórias de cunho erótico. O grupo formado por sete moças e três rapazes, todos possuidores de alguma distinção social, difere dos *fabliaux* obscenos recitados aos guerreiros fora da presença das mulheres, pois só havia abertura para elas nas discussões a cerca do amor cortês. Boccaccio modifica esse cenário e insere as mulheres como ouvintes e também como contadoras das histórias eróticas, com isso, segundo Alexandrian, deixa uma lição: *uma mulher de classe pode ouvir, sem deixar de ser uma “honesta senhora”, contos licenciosos* (p.56). Assim, Alexandrian diz que o *Decameron* faz as vias de *manual de civilidade que ensina a contar com tato boas histórias eróticas e a ouvi-las com dignidade* (p.56). A terceira inovação trazida por Boccaccio é a associação do erotismo ao trágico, e não apenas ao cômico, comum nos *fabliaux*. Mas a tragicidade de algumas novelas são baseadas em uma ferramenta da literatura italiana conhecida como *beffa*: “(...) é a falseta que alguém faz a outrem para caçoar ou se vingar. Boccaccio cultiva a *beffa* erótica, mistificação de uma mulher por um homem ou de um homem por uma mulher; ele pratica até a dupla *beffa*” (p.56). Ao acrescentar tais inovações originais em seu *Decameron*, Boccaccio refinou-o, buscando tratar com termos honestos o tema que era considerado desonesto: “No fim do *Decameron*, aos leitores que lhe reprovariam a “demasiada licença”, Boccaccio diz: “Não existe coisa tão desonesta que não se possa abordar, se é dita em termos honestos, o que me parece ter feito aqui de maneira conveniente.” (p.57)

Apesar de ter sido tardiamente valorizado, o *Decameron* seguiu uma tendência denominada por Alexandrian como necessidade de depurar o espírito dos *fabliaux*. Tal tendência tem como demais representantes, em Londres, Geoffrey Chaucer, com o livro *The Canterbury Tales* e, em Florença, Franco Sacchetti com o *Trecento Novelle*. Todos seguindo em suas novelas os

moldes de um erotismo mais requintado, inserindo a mulher como contadoras de histórias licenciosas sem prejuízo para elas, sem apresentá-las como menos honestas por isso. Tudo isso marca o fim da Idade Média e o início do Renascimento, *a claridade que faria ver a carne sob aspectos novos*. (p.59)

Dando continuidade ao que Boccaccio iniciou, a Itália seguiu inovando a literatura erótica:

No Renascimento a Itália tornou-se o centro onde a literatura erótica se requintou, onde se enriqueceu de temas e formas que influenciaram os outros autores ocidentais. O *Decameron* abriu caminho por onde enveredaram novelistas que ampliaram o repertório dos antigos contos milésios e neles introduziram uma graça particular. Descobriu-se que a descrição das relações sexuais não era incompatível com a bela linguagem, as metáforas amáveis, a elegância dos personagens, a alegria saudável.

O primeiro escritor já no Renascimento a se inscrever na história da literatura erótica foi Gianfrancesco Poggio, o Pogge, secretário apostólico do Vaticano, onde, nos momentos de folga, se reunia com os colegas numa sala que nomearam de *Bugiale*, que, para Alexandrian, pode ser traduzido e interpretado como “oficina das mentiras”. Lá contavam e ouviam uma série de anedotas e piadas, as quais Pogge transcreveu e organizou no livro *Facécias*, por volta de 1450. Alexandrian classifica as historietas que compõem esse livro como representantes de cenas de costumes de toda a Itália, tratando de temas sexuais que vão desde o adultério até as relações sexuais do clero. Essa liberdade em tratar o tema erótico aponta para a grande liberdade sexual dos cristãos da Renascença e para a reafirmação da comicidade e alegria com que sempre foi tratado tal tema: Pogge, em prefácio a sua coletânea, diz querer ser lido por espíritos alegres, *bons vivants*.

Outros trilharam os mesmos caminhos de Pogge, como Antonio Cornazano com seu livro *Proverbii in facetie* (Provérbios em facécias) que data de 1503 e busca explicar a origem de alguns provérbios em cenas sexuais estranhas. Também Antonio Urceo, professor da Universidade de Bolonha, utilizando o pseudônimo de Codrus, se inscreveu para a história da literatura erótica com o livro *Orationes* (1502), ao colocar em seus escritos obscenidades que justificam, segundo Saint-Hyacinthe (apud ALEXANDRIAN, p.65), a expressão *Doutor de Bolonha* querendo referir-se a um *Doutor facecioso*,

Doutor de comédia. Outro conhecido erudito produziu textos eróticos nesse mesmo período: Eliseo Calentio, com o livro póstumo *Opuscula*, que, segundo Alexandrian, escandalizou Roma pesando a mão na obscenidade.

Em Nápoles, o advogado, especialista em direito civil e religioso, Girolamo Morloni, escreveu o livro *Novellae* (1520) para descrever os costumes sexuais dos seus conterrâneos, sem poupar nenhuma classe social ou econômica. No entanto, segundo Alexandrian, a escrita de Marloni tende a querer provar *que as mulheres têm o costume de fazer as piores coisas* (p.66). Assim como Pogge, que, em uma de suas histórias fala sobre um marido enganado *pouco avisado e nada informado sobre as mulheres* (apud ALEXANDRIAN, p.63). Com tais passagens, pode-se entender que essa descrição de costumes alcança quase uma misoginia.

Essa tradição da narrativa que conta com uma anedota sexual segue com Gian Francesco Straparola, que escreveu o livro *Noites faceciosas* (1550), com setenta e quatro novelas licenciosas. Tendo uma influência grandiosa na segunda metade do século XVI quanto o *Decameron* em sua época, essa obra foi condenada e inscrita no Índice dos livros proibidos em 1624.

Ainda no início do século XVI tem-se na literatura erótica a escrita marcante de Pietro Aretino, a *encarnação do erotismo literário* nas palavras de Alexandrian. Tido como um sátiro de seu tempo, Aretino vivia bem apenas da sua escrita, pois explorava a vaidade humana, tanto no elogio quanto na maledicência: por medo da sua pena ferina, era cumulado de presentes pelos nobres. No âmbito da literatura erótica, publicou primeiramente os *Ragionamenti*, obra concebida por ele para ridicularizar a depravação de seus contemporâneos (p.69). Assim como suas *Cartas*, essa obra teve grande reconhecimento e angariou muitos leitores, pois retratavam os costumes de uma época, e ainda vão além por apresentarem um gosto especial de realidade e exposição da vida de pessoas conhecidas. Os *Sonetti lussuriosi* (*Sonetos luxuriosos*) foram escritos na mesma época dos livros anteriores (1535), no entanto só foram impressos postumamente. Aretino escreveu também peças de teatro, obtendo igual sucesso como em tudo que sua pena se dedicava a escrever, e louvando a veia cômica dentro da literatura erótica: “Aretino dá a

impressão de que o vício cria no mundo uma desordem fatal, irreprimível, e que o único recurso contra ele é contemplar seu cortejo de loucuras e de máscaras para rir-se delas.” (p.74)

Sua escrita peculiar leva o nome de literatura aretinesca, expressão que surgiu para designar as obras que seguiam o exemplo do seu *Ragionamenti* e se assemelhavam tanto em estilo quanto em conteúdo que chegaram a ser listadas como do próprio Aretino. Entre elas está o poema em quatro cantos *La Puttana Errante*, escrito por Lorenzo Veniero, um dos protegidos de Aretino, que, como ele, usa sua escrita para satirizar e maldizer alguns desafetos, atingindo também o riso dos leitores, segundo Alexandrian: (...) sua verve é tão excessiva que mais faz rir do que chocar (p.75).

Outros livros também possuem tal verve excessiva e são classificados como pertencentes à literatura aretinesca. São eles *La Tariffa dele Puttane di Venegia* (1535), diálogos em versos, e *Zoppino* (1539), diálogos em prosa, que possuem também uma temática próxima: os dois tratam das qualidades e imperfeições das prostitutas, respectivamente, em Veneza e em Roma, e os valores que cobravam.

Nicolo Franco também pendia para a literatura aretinesca, porém, desejava rivalizar com Aretino, que o obrigou a deixar Veneza. Como vingança, Franco escreveu *La Priapea* (1541), cento e setenta e cinco sonetos todos para maldizer Aretino, resvalando para a obscenidade. Escreveu também dez *Dialoghi piacevoli*, que obtiveram grande sucesso. No entanto, sua pena difamatória levou-o a morte por difamar a memória do Papa Paulo IV e criticar duramente Paulo V.

Há a obra *Dubbi amorosi* (*Dúvidas amorosas*) que erroneamente se atribuía à Aretino. Porém, Alexandrian nos dirá que, apesar do tom notadamente aretinesco, tal obra não pertence a Aretino, pois este não tinha pudor algum em assinar suas obras: “Publicou orgulhosamente seus escandalosos *Ragionamenti*, como homem responsável por seu pensamento, e não vergonhosamente sob um pseudônimo, como o farão seus sucessores.” (p.77) A novidade introduzida pela literatura aretinesca é seu formato em diálogos anedóticos, em prosa ou verso.

Os pseudônimos referidos por Alexandrian foram utilizados pelos escritores da Academia dos Aturdidos, localizada em Siena, e na qual cada membro recebia um pseudônimo e com ele assinava seus livros. Seu fundador foi Antonio Vignale, de pseudônimo Arsiccio. Este escreveu *La Cazzaria*, diálogo entre ele e Sodo, outro membro dos Aturdidos. O que está em cheque nesse diálogo é uma indagação feita por Arsiccio a Sodo: *por que os colhões nunca entram na cona ou no cu?* Sodo, ao dizer que desconhecia a resposta para essa questão, desmerece o tema sexual, nomeando-o de imundícies, e colocando-o como inferior à Filosofia que ele estudava. Arsiccio, então, lhe dá uma interessante resposta, transcrita por Alexandrian: “A Filosofia não é senão o conhecimento das coisas naturais; ora, o caralho é coisa natural, a cona e o coito são coisas naturalíssimas, necessárias à nossa existência.” (p.78) *La Cazzaria* é toda escrita com base em perguntas/problemas que buscam resposta/solução, entremeando-se entre o burlesco e o erudito.

Outro membro da Academia dos Aturdidos a dedicar-se a escrita erótica foi Alessandro Piccolomini, de pseudônimo Stordito, e que seria futuro arcebispo de Patras. Produziu *La Raffaella, dialogo dela bela creanze dele donne* (1589), diálogo entre uma mulher madura, Raffaella, e uma jovem casada, Margarita, a qual Raffaella tenta persuadir à prática do adultério. Alexandrian diz ser interessante nesse diálogo as informações que traz sobre os costumes das mulheres sienenses, principalmente seus truques de beleza. Alexandrian também faz uma importante observação sobre os homens que escreviam livros eróticos na Renascença, partindo do escritor supracitado como exemplo:

Alessandro Piccolomini, a quem devemos também comédias galantes, logo que se tornou arcebispo destacou-se por sua piedade, sua caridade para com os pobres. Foi um dos primeiros a escrever tratados filosóficos em italiano, e não em latim. Quando se lê um livro erótico da Renascença, quase sempre o autor é um homem dessa têmpera. (p.80)

Na França, Antoine de La Sale seguia o exemplo dos italianos e desde meados do século XV produziu textos licenciosos, finalmente contribuindo para uma coletânea que Alexandrian nomeia como *monumento da literatura francesa* (p.81): *Les Cent Nouvelles Nouvelles*. Conta-se que essa coletânea nasceu quando Luís XI fugia de seu pai, Carlos VII, e havia se

escondido no castelo Gennape no Brabant com alguns de seus seguidores. Lá, produziram “contos de recreio” que foram transcritos por um secretário e transformados em livro, no qual é possível apontar proximidades com os escritos de Poggio, Boccaccio e os *fabliaux*. No entanto, nas palavras de Alexandrian, *Les Cent Nouvelles Nouvelles* “(...) traçaram a fronteira que separa na França o universo bruto dos *fabliaux* da graça rebuscada dos contos galantes.” (p.83)

Outro francês que contribuiu para a liberdade de expressão sexual foi François Rabelais, autor obscuro por excelência, segundo Alexandrian, desdenhava das relações sexuais e aproximava-as das funções excrementícias. Em seus escritos também não escondia sua dupla misoginia:

“Revelou por toda parte seu desprezo pelas mulheres, que era o desprezo dos monges e dos médicos que as viam como seres inferiores de conformidade com a doutrina de Aristóteles. Sendo ao mesmo tempo ex-monge e médico, Rabelais foi duplamente misógino (...)” (p.83-84)

Por desprezar a mulher, Rabelais desprezará também as relações sentimentais entre os dois sexos, enaltecendo a braguilha de seus heróis masculinos para mostrar que o homem era superior à mulher e que por isso possuía direitos sobre ela, pois a Natureza havia lhe presenteado com o cetro real entre as pernas. Em seus livros ele faz um elogio da falocracia, e, inovando o vocabulário erótico, criou muito mais nomes para o órgão sexual masculino do que para o feminino. Para o sexo da mulher tem-se o *callibristi*, o *comment a nom* (como se chama), o *maujoinct* (mal unido); já o sexo do homem, louvado em todas as instâncias, além de inúmeras nomeações possuía também maior criatividade linguística ao nomeá-lo de *braquemard* (espada curta e larga), *bartaviou* (pequena salsicha), *cognoir* (cunhador), *emmanchoir* (encabador), entre outros. Também inovou ao dar inúmeras nomeações para o ato sexual, as quais tinham sempre o intuito de ressaltar a bestialidade desse encontro entre homem e mulher, como dirá Alexandrian:

Todo esse material linguístico, servindo exclusivamente à derrisão, rebaixa a carne, o que é objetivo da obscenidade. Boccaccio e Aretino exprimiram pitorescamente a animalidade do amor, como a coisa mais desejável do mundo; Rabelais faz dela uma degustação da qual não se pode senão rir ou sentir repugnância. (p.86)

Classificando Ronsard como o grande poeta erótico francês da Renascença, Alexandrian dirá que a poesia francesa do século XVI contribuiu grandemente para o enriquecimento da linguagem amorosa. Dentro desse gênero, Ronsard publicou primeiramente *Amores*, *Continuação dos Amores* e pilhérias libertinas chamadas de “gaietés”, as quais possuíam *mots de gueule* (palavras grosseiras que indicavam o ato sexual ou os órgãos sexuais) que no geral foram evitadas nos poemas de amor da Pléiade. Os elogios ao corpo feminino eram comumente encontrados na poesia desse tempo; em contrapartida, Ronsard colocará também como matéria de poesia o membro viril do homem e o *cunnus*, buscando louvá-los.

Ainda na Pléiade, outros poetas produziram textos libertinos, porém tinham um gosto especial por tratar de temas que cercavam o amor normal, que, nas palavras de Alexandrian, era o amor heterossexual. Assim, não pouparam a pena para satirizar os costumes desviantes: ridicularizam os sodomitas, as lésbicas e as meretrizes infestadas de gonorreia. Outros temas recorrentes eram comumente reunidos em coletâneas, como *Os Beijos* em que se louvava o contato entre as bocas como forma de prazer; os *Enigmas*, que eram adivinhações de duplo sentido, sendo um deles altamente obsceno; os *Blasons* (brasões) que tratavam de descrições parciais do corpo de uma mulher e que abriram caminho para os *Contreblasons* (contrabrasões), que tinham a intenção de falar mal do que antes fora falado bem; outro tema recorrente e amplamente imitado no gênero erótico foi o de *la Puce* (a pulga), primeiramente utilizada por Etienne Pasquier e consistia em fazer versos expressando a inveja que sentiam da pulga estacionada no corpo de uma bela mulher.

Um dos melhores amigos de Ronsard, Pierre Bourdeille, senhor de Brantôme, ao sofrer um acidente de cavalo e ficar quatro anos recolhido e acamado, escreveu *Recueil des Dames*, que o editor publicou em dois volumes como *Vie des Dames illustres* e *Les Dames galantes*. Ao descrever os costumes amorosos das mulheres bem nascidas, Brantomê, segundo Alexandrian, louvava a liberdade sexual como *essencialmente aristocrática, feminina e francesa* (p.96). Assim, sua crônica de costumes era toda composta por anedotas eróticas com base em histórias vividas por ele ou que chegaram

aos seus ouvidos, pois, como ele mesmo falava de si, sempre fora muito curioso e interrogador, e dessa maneira conseguiu acesso para as histórias mais libertinas da corte da França, Itália e Espanha.

Interessante notar na temática de Brantôme a defesa da liberdade sexual feminina, mas apenas quando se tratava de mulheres da aristocracia, às mulheres comuns ainda estava legado o espaço da obediência:

Ele achava bom que as princesas, como o sol atingindo tudo com seus raios, distribuíssem seus favores carnis em volta: “Tais belas e grandes damas... não devem nunca prender-se a um amor só, mas a vários; essas inconstâncias lhes são próprias e permitidas, mas não às mulheres comuns.” Ele dizia das burguesas que “tais damas médias precisam ser constantes e firmes como as estrelas fixas e nada erráticas; que quando se põem a mudar, vagar e variar nos amores, tornam-se com razão puníveis e cumpre tratá-las como putas de bordéis.” (p.96-97)

No segundo volume de seu livro publicado como *Les Dames galantes*, o senhor de Brantôme tratava de temas vários, entre eles retoma o tema da mulher adúltera e do marido corno, e como poucos se posiciona em defesa das mulheres. Outro tema abordado também de forma original é o louvor que ele faz do tato e sua importância para a relação sexual, onde, para alcançar o gozo, não se pode chegar sem o tato. Ao propor-se a tratar desse tema ele fala detalhadamente sobre um dos costumes amorosos da Renascença, o que consistia em a dama marcar um encontro num quarto escuro e reservado com o cavaleiro do seu interesse, e assim se dava o ato sexual, sem que a visão fosse acionada, apenas o tato junto com os órgãos dos sentidos trabalhando para alcançar o gozo. Apesar disso Brantôme não deixou de lado a visão, louvando a anatomia feminina, as pernas e as diferentes espécies de vulva, que, segundo Alexandrian, ele descreveu com tanto afincamento que “Não existe equivalente em nenhum dos tratados de medicina da Renascença” (p.101). Assim, Brantôme louva a possibilidade de olhar o órgão sexual feminino e também beijá-lo, fazendo menção pouco comum ao sexo oral realizado pelo homem, e não o contrário, tantas vezes louvado pelos escritores eróticos. Brantôme surpreende também ao trazer como tema a defesa da liberdade sexual da mulher após os cinquenta anos de idade, afirmando estarem elas ainda desejáveis e sem a possibilidade de engravidar.

Segundo Alexandrian, os contistas franceses alcançam os contistas italianos na segunda metade do século XVI, e os escritores acreditavam que deviam produzir mais livros de *haulte graisse* (alta gordura, tutano), em que as *anedotas salgadas e apimentadas* temperavam o que seria alimento para alegrar a alma. Jean de La Roche publicou apenas uma novela, *Vie et actes triomphants de Catherine des Bas-Souhairs*, narrando a história de uma heroína que desde a infância desenvolve seus apetites sexuais, e, ao casar-se, não muda em nada, continua fazendo favores sexuais a torto e a direto para sua própria satisfação, cobrando dos que podiam pagar e fazendo de graça com os que não podiam. No entanto, mesmo inovando ao inserir uma heroína, La Roche não modifica ou alarga o pensamento masculino acerca das mulheres, como fez Brantôme, apenas aponta os perigos de casar-se com uma mulher devassa e dedica seu livro a todos os cornos da França e do mundo.

Bonaventure de Périers foi considerado por Alexandrian o melhor contista francês da época do *haulte graisse*. Retratando a sexualidade livre e pitorescamente, esse humanista teve um fim trágico: ao ter seu livro *Cymbalum mundi* qualificado pela Sorbonne como pernicioso e ele mesmo sendo acusado de lucianista, Bonaventure suicidou-se em 1544, mas não sem deixar ricas contribuições, tanto ao inserir *alegria maliciosa* em seus escritos como por, linguisticamente, conseguir inserir variedade, vivacidade e espontaneidade ao contar fatos do dia-a-dia sexual e utilizar arcaísmos, neologismos e linguagem popular. Segundo Alexandrian, as cenas que ele cria, de tão vivas, podem ser visualizadas: *Assiste-se à cena, tão viva é ela* (p.108). Com isso, afirma também que a originalidade de Bonaventure deu ao tema erótico *uma cor local tipicamente francesa*.

Outro escritor de Borgonha que se dedicou aos contos dessa época foi Etienne Tabourot com seu livro *Bigarrures*, de subtítulo “toda espécie de loucuras”, em que abordava o anedotário que se surpreende em enigmas, trocadilhos e antístrofes de forma didática, buscando ensinar uma espécie de retórica da obscenidade.

Na província de Dauphiné, tinha-se Nicolas de Cholières como contista de *haulte graisse*, com seus livros *Les Neuf Matinées* (1585) e *Les Après-disnées* (1587), dois grossos volumes de conversas livres entre amigos.

Sua ideia principal é de que não era recomendável manter eternamente o espírito ligado aos assuntos sérios, era bom para a saúde espiritual que se tratasse às vezes de coisas *picantes e recreativas*. Em *Matinées*, em forma de diálogos, insere sempre o tema geral de um homem denegrindo as mulheres, outro que sai na defesa delas e os ouvintes que terão o papel de julgá-los. No âmbito da linguagem, Cholières foi um exímio criador de metáforas sexuais, como diz Alexandrian, trazendo qualidade literária para seus contos e acrescentando-lhes humor:

A linguagem de Cholières é saborosamente metafórica. Ele chama o sexo da mulher de “seu estojo”, um impotente é um “senhor trapalhão”, os cornos são “os confrades da Lua” (chifrudos como ela no quarto crescente). Um coito ilegítimo é uma “escapada”, fazer amor é “acionar os pedais” (mexer as nádegas, como se faz ao acionar os pedais de um órgão).

Ademais, no âmbito geral, sempre toma partido ao lado das mulheres, defendendo-lhes os direitos negados, como o de serem donas do próprio corpo e não serem consideradas como um dos bens do marido. Vejamos as palavras que coloca na boca de um de seus personagens em *Les Neuf Matinées*:

Você é dono e senhor dos bens da mulher, desde que não abuse disso... Mas quanto ao corpo, não existe lei atualmente que lhe atribua a posse e o domínio dele: não se fala mais em matá-las, feri-las ou espancá-las. Se portanto a mulher tem a livre administração de seu corpo, você irá impedi-la de buscar o próprio prazer? Que é que você teria a perder? Ela ganha com isso, ela recebe de um modo ou de outro; ela leva consigo uma fechadura em que várias chaves podem entrar sem ricochetear, e você seria tão mesquinho a ponto de impedir que sua mulher acionasse os pedais? Que interesse você tem nisso?⁴

O seu terceiro livro também é emblemático: *A guerra dos machos contra as fêmeas* (1588), em que busca elencar as características boas e ruins de homens e mulheres, alegando por força de argumentos que as mulheres deviam participar do governo do Estado.

Guillaume Bouchet em 1584 publicou o primeiro volume das suas *Sérées* (serões, no dialeto local) em que inseriu *conversas faceciosas e alegres* de noitadas com amigos, tendo-se até damas presentes. O livro se constitui puramente da contagem de histórias pelos presentes, dando-se até um ar de

⁴ *Les Neuf Matinées du seigneur de Cholières* (Paris, Jean Richer, 1587)

competição para ver quem contava a melhor história, a anedota mais escabrosa, nas palavras de Alexandrian. Os serões, compostos por burgueses e burguesas, oferecem ao leitor a mentalidade desses personagens por evocar cenas da vida íntima dos presentes e ainda contando com acréscimos de reflexões filosóficas e observações eruditas do autor.

O último livro da Renascença francesa foi *Le Moyen de parvenir*, escrito por Béroalde de Verville, e classificado por Alexandrian como *o lance mais alto de todo o humanismo licencioso* (p.114). Vale lembrar que, à época da escrita desse livro, Béroalde já era cônego, fato que não foi empecilho para a sua produção licenciosa próxima do pantagruelismo outrora implementado por Rabelais. Os personagens desse livro marcante historicamente são nada mais que todos os humanistas do século XVI participando de um banquete, acrescido de outros convivas não menos importantes, como Sócrates, Júlio César, Plutarco, bebendo imoderadamente e conversando erudições envoltas a muita obscenidade e despropósitos. Mesmo utilizando-se da retórica para construir seu livro, não há como não apontar a escatologia exorbitante nesses escritos:

Que não nos enganemos, *Le Moyen de parvenir* é um livro de grande retórica. É a retórica obscena, sem dúvida, mas extremamente elaborada. Seus cento e onze capítulos se intitulam aliás respectivamente: Paráfrase, Axioma, Sonho, Corolário, Homilia, Metáfrase, Problema, Parábola, Minuta, Glosa, Cânon, Admoestação, Absurdez, Lição, Tese, etc. O defeito imperdoável dessa obra é a escatologia. Às vezes Béroalde não é mais um escritor, é um limpador de fossas remexendo na matéria fecal com o objetivo de nos fazer rir. Mas rir a propósito de excrementos, que pena! (p.115)

Afirmando que a língua francesa é a mais ampla de todas por possuir mais palavras e expressões para designar a cópula, Béroalde segue os passos de Rabelais, sem a misoginia que o caracteriza, mas sem renegar o uso das palavras chulas e de cunho popular. O livro passou a ser a leitura recreativa dos sábios do século XVIII, cumprindo seu objetivo de fazer rir e unir o sério ao recreativo. Como importante marco literário, terá seus temas retomados por vários outros escritores, influência duradoura na literatura francesa que se pode identificar até o século XIX.

Alexandrian situa historicamente o momento da Reforma protestante como também o início da efetiva repressão à literatura erótica, não porque fosse realmente ofensiva à religião, mas sim porque protestantes e católicos inseriram-se numa espécie de disputa para ver quem encontrava mais pecados uns nos outros:

Luteranos e calvinistas acusaram os “papistas” de favorecer todos os pecados, principalmente o pecado da luxúria; estes retorquiram acusando-os de não serem isentos, e citaram como provas escritos de huguenotes contendo várias indecências. Seguiu-se um movimento de intolerância nos dois campos, cada um querendo poder se vangloriar de ter adeptos mais irrepreensíveis. O puritanismo entrou nos costumes sob efeito desses militantes religiosos antagônicos. (p.119)

Paradoxalmente, para se agredirem mutuamente, protestantes e católicos utilizavam-se do vocabulário mais vil e obsceno, colocando as obscenidades mais fortes da época nos escritos de teólogos e historiadores. Alexandrian cita alguns escritores e seus livros, como Simon Limnius que escreveu *As Núpcias de Lutero ou a Monacopornomaquia* (1538), exemplo da violência verbal dos humanistas daquele tempo.

Outro que desejou desmoralizar os reformados com seus escritos foi Guillaume Reboul, que escreveu *O primeiro ato do sínodo noturno das tríades do lago Lemán* (1608) no qual os personagens são religiosos reformados que se reúnem e empreendem diálogos dos mais licenciosos. A intenção de Reboul foi dar a entender que a nova religião era só um disfarce para a concupiscência. Ao lado dos protestantes, Henri Estienne escreveu a *Apologie pour Heródoto* (1566), utilizando as imoralidades praticadas no século XVI pelos católicos para dar lição de moral, mas sem poupar a linguagem vulgar.

A admiração pelas antiguidades greco-latinas, tanto por parte de católicos como de protestantes, foi o que moderou esse movimento de censura: “Admite-se portanto o erotismo licencioso, expressão do impulso vital, reservando a indignação apenas para o erotismo perverso, sinal de uma doença da alma.” (p.122)

O primeiro poeta do erotismo licencioso foi François de Malherbe, que ficou conhecido como “pai da luxúria”, tendo escrito e publicado seus sonetos já após os quarenta anos, o que fará Alexandrian dizer que são eles

obras da maturidade, e classificá-los também como “(...) os mais belos da língua francesa pelo vigor do sentimento, pela cadência da métrica e combinação profunda das palavras” (p.122-123).

Em 1618 publicou-se com autorização do rei o livro *Le Cabinet satyrique ou recueil parfait de vers piquants et gaillards de ce temps*, coletânea de quatrocentos e sessenta peças priápicas que consistiam em louvar os órgãos genitais e convidar a mulher a tirar proveito deles. O poeta que mais se destacou nesse *Cabinet satyrique* foi François Maynard, discípulo de Malherbe e grande defensor da literatura erótica até quando entrou na Academia Francesa. Começou a surgir, então, intelectuais que não queriam se enquadrar nos dogmas nem de católicos e nem de protestantes, ideologia nomeada de libertinagem, que seria perseguida por ambas as religiões. O primeiro a pagar com a vida nesse cenário repressivo foi o italiano Lucilio Vanini, queimado vivo na fogueira por acreditar que Deus não era senão a Natureza e afirmar que todos deviam gozar livremente a vida sem se prender aos dogmas religiosos.

Les Délices satyriques (1620), outra coletânea de poesias eróticas, ao ser publicada com autorização do rei, expôs à perseguição os poetas que cederam seus poemas com a suposição de que eram ateus. O mais perseguido deles foi Théophile De Viau, católico praticante, mas que odiava os excessos religiosos e escrevia poemas eróticos para escandalizar. Ao ter seu nome inserido sem sua autorização em um soneto de outra coletânea libertina, não foi poupado pelo grande adversário dos libertinos daquela época: padre Garasse, que comandou sua prisão, juntamente com a de Nicolas Frénicle e Guillaume Colletet, como sendo *os três porta-vozes de Cérbero*⁵ que agiam na produção dos textos mais libertinos.

Interessante ressaltar que o maior desgosto para o padre Garasse consistia em que a maioria dos libertinos eram católicos, que, ao gosto de Rabelais, traziam para seus escritos impudicícias horríveis. Ele afirmava haver limite no como tratar o tema erótico: “É preciso que uma impudicícia conte com a cobertura de algum pretexto honesto para se ligar aos espíritos, que seja

⁵ François Garasse, *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps* (Paris, S. Chappelet, 1624)

acompanhada de algumas ironias e sutilezas de espírito” (apud Alexandrian, p.128)⁶. Esse limite desejado é bastante tênue, portanto, o que mais se destaca na repressão empreendida aos escritos libertinos é a tentativa de punir quem louvasse a Natureza como detentora dos poderes atribuídos a Deus pelos religiosos, como bem afirma Alexandrian:

A repressão à literatura erótica veio do fato de que a libertinagem misturou considerações anti-religiosas a descrições pornográficas. Continuariam a ser publicadas, com autorização do rei, os volumes coletivos de priapéias se não estivessem salpicadas de impiedades. Mas temia-se, ao tolerar as licenças de expressão sobre a sexualidade, parecer autorizar ao mesmo tempo as blasfêmias. (p.129)

Assim, a libertinagem foi relegada a clandestinidade das publicações anônimas e discretas, entretanto sem deixar de ser produzida e publicada. Como exemplo, tem-se os manuscritos de Jean-Jacques Bouchard sobre suas experiências sexuais que apenas foram descobertos em 1850 e publicadas com o título *Confessions* de Jean-Jacques Bouchard. Na verdade, mesmo tendo cunho autobiográfico, toda a história é narrada em terceira pessoa e todos os nomes das pessoas reais transformadas em personagens foram trocados. Ainda escreveu as passagens eróticas em grego para não ser lido por seus familiares. Alexandrian dirá sobre esse livro: “Era a primeira vez, na literatura européia, que um homem falava com tanta lucidez de sua experiência sexual infantil e de suas crises de impotência.” (p.132)

Voltando-se para a produção literária italiana no século XVII, Alexandrian compreende que pouco se acrescentou ao forte histórico licencioso que já existia. Cita apenas Ferrante Pallavicino cônego e bom escritor tanto de peças religiosas como de peças eróticas, estas últimas palpáveis nos livros: *La Rete di Vulcano* (1641), paródia de um mito antigo em que Vulcano se vinga de sua mulher, Vênus, que o traía com Marte; *La Rettorica dele putane*, que renova uma temática bastante utilizada por Aretino, em que uma cortesã ensina a arte da prostituição a uma moça jovem; e *Alcibiade faciullo a scola*, seu livro mais célebre, sendo o que continha mais licenciosidades e tratava do tema homossexual com uma advertência ao leitor

⁶ *Ibid.*

para que vigiassem seus filhos e protegessem-nos da corrupção que seria a homossexualidade.

Pallavicino, no entanto, tinha uma contenda com a família do Papa Urbano VIII, e não poupava seus escritos para denegrir e denunciar os Barberini, pensando que estava protegido em Veneza onde era protegido pelo Senado. Mas a vingança da família Barberini veio na forma vil de engodo por meio de um jovem pago para se aproximar do escritor e levá-lo até onde pudesse ser preso. Esse fato culminou em sua morte por decapitação em 1644. A tragicidade de sua morte deu-lhe ares de mártir e alimentou a republicação de seus livros, e, entre obras proibidas e permitidas de se publicar, os dois livros mais licenciosos, *La Rettorica dele putane* e *Alcibiade faciullo a scola*, foram os que alcançaram maior sucesso entre o público.

Sobre a literatura erótica produzida por mulheres, Alexandrin dirá que nenhuma obra-prima foi produzida, mas dedica um capítulo do seu livro para tratar apenas disso, onde começa afirmando o porquê da escrita erótica feminina não ser tão frutífera quanto a masculina: “A razão está na própria natureza do erotismo das mulheres, muito menos cerebral que o dos homens. Elas podem experimentar sensações sexuais mais vivas ou mais profundas que as deles, mas são menos aptas que eles a convertê-las em idéias ou imagens” (p.279) Nota-se que há como parâmetro a escrita erótica masculina, partindo desta para a comparação com a feminina, e assim apontando certa falha na evolução do erotismo escrito por mulheres. No entanto, convocar a natureza feminina para responder por essa falha no que deveria ser a escrita erótica feminina em conformidade com a masculina parece um traço demasiado biologizante.

Iniciando o inventário da literatura erótica feminina por Safo, primeira poetisa erótica da Antiguidade, Alexandrian diz que ela era homossexual, informação amplamente conhecida; porém, afirma que sua poesia possuía um erotismo que não transpassava a linha do bom-tom, alcançando também a beleza literária utilizando os versos que atualmente levam seu nome. A ideia de depravação que lhes devotam Alexandrian afirma ser errônea, criada no século XVIII pelos libertinos e pelas traduções equivocadas e exageradas.

Ao pesquisar e ler poemas de Safo compreende-se que ela, como outras mulheres da ilha de Lesbos, não seguiam as indicações do mundo grego que apregoavam o espaço da *pólis* para os homens, legando às mulheres apenas o espaço privado. As mulheres de Lesbos teriam mais liberdade que as mulheres gregas, atingindo até um certo grau de cultura.⁷

É o que vislumbramos em Safo, uma aproximação com o mundo masculino que mais a frente na história lhe rendeu o lugar de santa padroeira das lésbicas. O que encontramos em sua poesia pode ser lida como uma valorização da presença das mulheres ativas, não no sentido sexual, mas no âmbito da participação no cotidiano da cidade, como se pode ver nesse fragmento:

“antigamente, era assim que dançavam
a essa hora, as mulheres de Kreta;
ao som da música, em torno do altar sagrado
dançavam, calcando sob os pés delicados
as flores tenras da relva.”⁸

Sua temática erótica aponta muito mais para a ideia de uma escrita passional do que propriamente erótica, também se pode indicar tal fato em alguns de seus fragmentos, como o transcrito abaixo:

“de novo, Eros
que nos quebranta os corpos me arrebatava,
doceamargo, invencível serpente.”⁹

Ainda na Antiguidade surgem erotologias que tinham suas autorias atribuídas a mulheres, mas, segundo Alexandrian, era apenas uma forma de exercício literário feito pelos homens, perseguido praticamente em todas as eras, como também era a representação de *um típico fantasma masculino*: “(...) o homem que sonha ter um caso com tal doutora de erotismo, com quem todos os desejos seriam satisfeitos sem problemas.” (p.282)

À época do Renascimento, algumas cortesãs se aventuravam como escritoras, mas, segundo Alexandrian, elas perseguiam em seus escritos o amor platônico, dando como exemplo Tullia d’Aragona com seu *Dialogo dela*

⁷ Ver: *O Arco e a Lira – O inaudito na erótica de Safo*. (In: <http://www.seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/viewFile/1006/912> acesso em 15 de maio de 2015)

⁸ SAFO. *Poemas e fragmentos*. In: FONTES, Joaquim Brasil. São Paulo: Iluminuras, 2013. p.291-445.

⁹ *Ibid.*

infinita di amore (1547). Já as senhoras aristocratas se aventuraram numa escrita mais licenciosas, como Margarida de Navarra, que tentou escrever um livro à imitação do *Decameron*, publicando assim seu *Heptameron* (1559, apenas após sua morte) com sabor de crônicas maliciosas que não ofendiam nem ridicularizavam.

A escritora desse tempo que mais merece destaque pela sua escrita licenciosa é Louise Labé por ter sido a única que soube transmitir para o papel as sensações físicas da excitação feminina. Em 1555 publicou seu *Débat de Folie et d'Amour*, contendo três elegias e vinte e quatro sonetos, os quais falavam sobre um amor juvenil que ela havia tido antes do casamento e confessavam sua sensualidade. Outro tema presente em sua poesia foi o de morrer de êxtase nos braços do amado, que não pode ser levado ao pé da letra, mas sim como uma metáfora para o gozo. Assim, sua escrita, além de revelar um pouco da erótica feminina, ajudava-a a unir dois prazeres: o da escrita e o do corpo.

Sobre os escritos que apareceram com falsa assinatura feminina, Alexandrian dirá que respondiam à *falta de testemunhos sobre a sexualidade feminina* que assim teria criado nos homens o desejo de inventá-los. Além do que tais livros eram sempre sucesso de vendas, davam dinheiro para os livreiros que os publicavam e para os escritores que utilizavam a criatividade para criar uma voz feminina. Como exemplos, Alexandrian cita o *Journal d'une enfant vicieuse* posto sobre o nome de Suzanne Giroux, que foi amante de alguns revolucionários da Revolução Francesa e até publicou escritos que tratavam desses casos amorosos, mas literariamente fracos. Esse *Journal* na verdade foi escrito por Hugues Rebell, que inseriu nele obscenidades que alcançam a escatologia. Alexandrian dirá que ele coloca no papel suas fantasias sexuais mais obscenas que nenhuma mulher realizaria. Outro livro embusteiro foi *Memoiren einer Singerin* (*Memórias de uma cantora*), publicado em 1868 a primeira parte e 1875 a segunda, e que, nas entrelinhas, dava a entender serem as memórias da cantora Wilhelmine Shoroeder-Devrient, mas que na verdade havia sido escrito pelo editor August Linz com a ajuda feminina de uma literata para melhor se passar por livro feminino.

Como *as pioneiras da sexualidade feminina* (p.290) Alexandrian nomeará a marquesa de Mannoury d'Ectot e Rachilde, pseudônimo de Marguerite Aimery. Madame de Mannoury inicia-se no mundo literário erótico ao escrever *Mémoires secrets d'un tailleur pour dames* (1880), suas memórias, compostas por fofocas de salões e cervejarias. Outro livro seu, *Les Cousines de la colonelle*, em que ela assinou como viscondessa de Couer-Brûlant, quase foi atribuído a Guy de Maupassant, mas Alexandrian dirá de alguns caracteres que marcam a escrita feminina nesse caso: “Reconhecemos indubitavelmente a inspiração de uma mulher no modo como o sentimentalismo se entrelaça à libertinagem (...)” (p.290) Nesse livro, ao tratar dos casamentos de duas irmãs, arranjados por uma prima destas, Mme de Mannoury dá dicas preciosas sobre o corpo da mulher e o modo como manejá-lo, segundo Alexandrian:

A narração é cheia de recomendações sobre a maneira de despir e acariciar uma mulher, sobre a ciência das preliminares, sobre os pontos sensíveis ao tocar quando se quer ser “fiel observador do preceito que diz aos maridos e aos amantes que sempre antes de entrar um homem polido toca a campainha”. (p.291)

Seu terceiro livro, *Le Roman de Violette*, publicado com a data falsa de 1870, também sofreu falseamento na autoria, pois o editor desejava atribuí-lo a Alexandre Dumas pai, como obra póstuma; mas, segundo Alexandrian, a história dos amores lésbicos da personagem condessa de Mainfroy era escrita *de um ponto de vista feminino*:

Sente-se que *Le Roman de Violette* foi escrito por uma mulher muito experimentada (Mme de Mannoury já passara dos quarenta quando o livro saiu), que se identificava com o personagem da condessa de Mainfroy, uma viúva loura de olhos negros que declara: “Muito infeliz com meu marido, jurei após sua morte ódio eterno aos homens e cumpri meu juramento!” (p.291)

Rachilde foi responsável pela transição entre os séculos XIX e XX, antecipando outras romancistas da literatura erótica. Seu trabalho de escritora erótica era grande em escrever para escandalizar principalmente nos temas abordados: seu primeiro livro, *Monsieur Vénus* (1889), narrava a história de uma mulher que se casava com um homem que se disfarçava de mulher para satisfazer seus desejos homossexuais com outros homens. Com essa narrativa, foi condenada pelo tribunal correcional de Bruxelas a um ano de

prisão e pagamento de multa com a alegação de que ela havia criado um novo vício.

Seus outros livros seguiram pela mesma ordem temática, sendo encaixados numa série que nomeou de “o amor complicado”. Foram eles *L’Animale* (1893), que conta a história de uma ninfômana que acaba sendo mordida por um gato raivoso e se metamorfoseando em animal; *Les Hors-nature* (1897), com a história de uma amor homossexual e incestuoso entre irmãos que termina com o estrangulamento de um pelo outro; e *L’Heure sexuelle* (1898) em que um homem está em busca de uma mulher capaz de um “gesto de beleza”, e encontra-o em uma simples prostituta.

Interessante sublinhar que essas duas escritoras representantes do erotismo, pioneiras neste, demonstraram, cada uma a sua maneira, certo desprezo pelo feminino. Mme de Mannoury ao inserir na fala de uma de suas personagens lésbicas do *Le Roman de Violette* a seguinte frase: “Só admito as mulheres porque as domino, porque sou o homem, o marido, o dono... Com raras exceções, a mulher é um ser inferior e feita para ser submissa.” (apud Alexandrian, p.292). Já Rachilde, além de vestir-se como homem, mandou imprimir em seus cartões de visita o subtítulo de “homem de letras”, pois, segundo Alexandrian, como a personagem de Mme de Mannoury, considerava as mulheres seres inferiores.

Iniciando o século XX, em Paris, surgiu um grupo de lésbicas escritoras, porém, frustrando expectativas, segundo Alexandrian, elas não produziram literaturas altamente licenciosas, pelo contrário, seus textos apregoavam pureza e carícias castas. Cita como exemplo a célebre cortesã Liane Pougy, que escreveu *Une idylle saphique* (1900) buscando retratar seu romance com outra mulher, a também escritora Natalie Clifford-Barney. No entanto, Alexandrian resumirá a obra como sendo uma *água-com-açúcar bastante ridícula* (p.294). A própria Natalie Clifford-Barney, que também escreveu seus amores com Liane Pougy em *Lettres à une connue*, recebe como crítica que *sua debilidade de estilo e seus lugares-comuns sentimentais* faziam com que o texto fosse impublicável. Essa rica americana não desistiu e se encontrou literariamente na escrita de máximas e aforismos em que imprimia sua espontaneidade sarcástica.

Na seção *Uma trinca de rainhas*, Alexandrian elenca Colette, Lucie Delarue-Mardrus e Renée Dunan. Da primeira, ao iniciar-se literariamente com a série *Claudine*, Alexandrian aponta que por trás de seu gênio de autora estava seu marido, Willy, crítico musical e literato, que a encorajava à escrita e investia nela comercialmente. Ao divorciar-se dele, porém, sua verve literária não se perdeu: escreveu *L'Ingénue libertine* (1908), romance que havia escrito para Willy; *La Vagabonde* (1910) e sua continuação *L'Entrave* (1913) que surpreenderam ao fugir do tema erótico e abordar os problemas que enfrentava uma mulher divorciada; *Chéri* (1920) narrando a história de uma mulher madura e seu gigolô; *Le Blé em herbe* (1923), sobre a iniciação sexual do jovem Phil e seus amores adolescentes; e finalmente *Ces Plaisirs* (1932), escrito quando Colette chegava aos cinquenta anos, e é coroado por Alexandrian como *seu livro mais ousado*, em que estuda *as relações entre o vício e o amor segundo diversos casos que observa* (p.300). Porém, faz uma exposição grotesca das lésbicas de sua época, suas amigas e conhecidas, apontando apelidos e modos de vestir característicos para dizer das desvantagens das mulheres que possuem essa “virilidade espiritual”. Alexandrian dirá:

Somente uma mulher, e uma mulher com experiência, poderia descrever esse livro sobre os prazeres sexuais (e mais particularmente homossexuais); um homem que publicasse essas páginas seria rotulado pelas feministas de misógino ou burguês retrógrado. Colette lhes cala o bico; ela viu tudo, sabe tudo e diz tudo sem complacência. (p.301)

Entende-se que, apenas por ser mulher, Colette não deixa de ser misógina – ou reproduzir misoginia – pois já foi exposto aqui mesmo o desprezo que as lésbicas desse tempo tinham pelo gênero feminino, tão logo, por si mesmas e suas companheiras.

Lucie Delarue-Mardrus, rival literária de Colette, de quem despertou ciúmes, adentrou o universo da literatura erótica por meio de poemas e o drama *Sapho désespérée*. Seu primeiro romance, *Marthe, fille-mère* (1908), foi inspirado em sua empregada e buscou inspiração assistindo partos. Em 1910 publica *L'Acharnée*, inspirada na baronesa Tout-Paris. Após voltar da guerra, onde trabalhou como enfermeira, escreveu ainda *L'Ange et les pervers* (1930), livro no qual descreve Natalie Clifford-Barney não com palavras carinhosos.

Alexandrian diz que seus escritos possuem *um erotismo sutil, ao mesmo tempo intelectual e passional* (p.302). Mas aponta que seu reconhecimento é mínimo, pois, após sua morte, foi esquecida, mesmo tendo tanto valor literário quanto Colette.

Ele dirá de Renée Dunan que finalmente “(...) trouxe para a república das letras uma temeridade de expressão que se julgava até então reservada aos homens.” (p.303) Escreveu romances curtos e que caminhavam cada vez mais para uma libertinagem maior. Produzindo um livro por ano, iniciou-se com *La triple caresse* (1922), seguindo com *La Culotte en jersey de soie* (1923), *Baal ou la magicienne passionnée* (1924), *La Flèche d'Amour* (1925), *Mimi Joconde ou la belle sans chemise* (1926), *Je l'ai échappé belle* (1927), *Frissons voluptueux* (1927), *Entre deux caresses* (1928), *Cantharide* (1928), etc. O livro mais ousado foi *Les Caprices du sexe* (1928), publicado clandestinamente e sob o pseudônimo de Louise Dormienne. Tudo isso para narrar a história de uma heroína que ao ser desvirginada foge de casa e vai para Paris trabalhar, cai na prostituição e nela viverá as situações mais obscenas que Renée transcreve no livro, com um estilo que Alexandrian nomeará de *forte mas não vulgar*, inserindo *observações muito justas de psicologia sexual* (p.304). O fim dessa história obscena, no entanto, parece bem surpreendente: a heroína se casa com o homem que a desvirginou e transforma-se na presidente da *Liga pela castidade antes do casamento*.

Sua produção literária foi incessante e Alexandrian dirá de outra qualidade interessante dessa escritora: “Renée Dunan tem essa qualidade rara numa mulher e que não se encontra antes dela em nenhuma outra romancista: o humor erótico. Ela fala alegremente do sexo, com invenções inesperadas e reflexões maliciosas” (p.304). Alexandrian, como já dito anteriormente, tem como ponto de comparação a literatura erótica produzida por homens, logo, buscando na literatura desse gênero produzida por mulheres os mesmos caracteres identificadores.

Como Lucie Delarue-Mardrus, Renée Dunan, mesmo com sua produção grandiosa – quase cinquenta livros – não tem seu nome elencado nem na lista de autores menores da literatura francesa. A isso Alexandrian classifica como *ostracismo lamentável que atinge as mulheres que escrevem*

francamente sobre sexo (p.305), como que para perpetuar que aquele é um espaço masculino, inalcançável para as mulheres.

Segundo Alexandrian, a melhor romancista moderna que se dedicou ao erotismo literário foi Anaïs Nin, nascida na França, mas radicada nos Estados Unidos. Classificada como uma escritora surrealista, publica em 1936 seu primeiro livro, *The House of Incest*, um longo poema em prosa que tem como personagens principais Sabina e Jeanne, sobre as quais Alexandrian dirá serem as representações do inconsciente da autora marcado prematuramente pelo abandono paterno:

Esse texto, saído do inconsciente como um pesadelo, expressa simbolicamente o narcisismo de Anaïs Nin e seu problema edipiano. Jeanne, que é seu *Id* como Sabina seu *Superego*, a conduz para a “casa do incesto”, onde jaz um velho pintor paralítico diante de quem uma dançarina espanhola executa a “dança da mulher sem braços”. Esta cena angustiante, que termina a narrativa, incita a narradora a pensar que é preciso escapar da “casa do incesto” onde cada um não faz senão amar a si mesmo num outro. (p.306)

Crê-se que seus textos eróticos foram escritos primeiramente por encomenda de um colecionador, mas Alexandrian afirma que o colecionador não existiu, foi um mito inventado por Anaïs Nin com base em uma história contada por seu amante, Henry Miller. Esse mito serviu para que ela exteriorizasse suas pulsões sexuais, autoanalisando-se e, ao formar um grupo de amigos para também escrever textos eróticos para esse tal colecionador, saciava “(...) sua curiosidade sobre as neuroses dos outros e suas pulsões libidinais.” (p.307) Os escritos desse tempo resultaram em dois livros, apenas publicados em 1976: *Delta of Venus erotica* e *The Little Birds*, que foram mal recebidos pela crítica, por acreditarem que eles advinham da prostituição literária. Ao sustentar essa versão dos fatos, Alexandrian dirá que a escritora tentava suprimir a vergonha de escrevê-los de livre e espontânea vontade.

Sobre esses livros Anaïs Nin afirmou que eram *os primeiros esforços de uma mulher para falar de um domínio que até então fora reservado aos homens*, ignorando as mulheres que vieram antes dela escrevendo textos licenciosos, esquecidas pela história literária. Anaïs Nin foi a primeira a escrever contos eróticos em língua inglesa. Em prefácio para a *Venus erotica*, ela fará uma rica observação sobre como se dava a escrita erótica no grupo

que formou com amigos que Alexandrian dirá servir para analisar a psicologia dos autores eróticos: “Os homossexuais escreviam como se fossem mulheres, satisfazendo seu desejo de serem mulheres. Os tímidos descreviam orgias. Os frígidos, bebedeiras desenfreadas. Os mais poéticos caíam na bestialidade, e os mais puros na perversão.”¹⁰ (apud Alexandrian, p.307) E ainda afirmava que a escrita erótica possibilitava passar para o papel suas obsessões sexuais: “Escrever erotismo se tornava mais um caminho para a santidade do que para a depravação.”¹¹

Sobre *Venus erotica*, Alexandrian dirá que foi escrito com base em *retratos sonhados a partir de confidências ouvidas ou fascinações pessoais*. (p.308). Indo mais além, ele afirma que é o livro mais autêntico e curioso do erotismo feminino; é *Anaïs Nin no país das maravilhas do sexo* (p.309) inventariando os absurdos do desejo sem abandonar um lirismo intenso: “O que há de perturbador nesses contos eróticos é que Anaïs Nin mantém sempre o senso de beleza carnal, e mesmo da elegância moral, nas perversões. A vulva de uma mulher é neles sempre comparada a uma flor, seu lubrificante natural ao mel.” (p.309-310)

Para Alexandrian, os livros publicados entre 1946 e 1961, que formam o quinteto da autora, tem *Venus erotica* como chave mestra, pois ela manteve neles o mesmo gênero de personagens e o mesmo clima passional, modificando apenas a forma que abordava o erotismo: em *Venus erotica*, de forma direta; nos livros seguintes, apenas dando a entender. Ainda antes da publicação desse livro caro para sua arte literária, Anaïs Nin, em 1966, publicou suas memórias, nove volumes de anotações de toda uma vida. No entanto, em seu *Journal*, as passagens eróticas tiveram que ser retiradas a pedido de seus parceiros sexuais. Deixou como herança em outras americanas o desejo da escrita erótica, mas, para Alexandrian, nenhuma ainda conseguiu alcançá-la.

Depois da Segunda Guerra Mundial surgiram dois livros eróticos controversos: *Histoire d'O* (1954) e *Emmanuelle* (1960). O primeiro, posto sob a autoria de Pauline Réage, tinha por trás Jean Paulhan, que tivera a ideia da obra, até escreveu algumas passagens, mas contava com a ajuda de uma

¹⁰ Anaïs Nin, *Venus erotica*, traduzida do americano por Béatrice Commengé (Paris, Stock, 1978)

¹¹ *Ibid.*

escritora. Para provar que o livro era escrito por uma mulher, Paulhan aponta a observação detalhista da personagem principal como um caractere apenas possível numa escrita feita por mulheres, o que Alexandrian dirá ser uma clássica opinião dos homens da época, ou seja, não podia ser tomada como prova cabal, era apenas um estereótipo. Paulhan, ao lançar o *Histoire d'O*, afirma que finalmente tem-se uma escritora erótica que confessa, para o que Alexandrian dirá:

O que confessa ela? Que a mulher não deseja ser livre, mas escrava, e que sente uma profunda satisfação em ser sequestrada, humilhada e torturada por seu amante. Seria realmente estarecedor que uma mulher sustentasse uma tese tão auto-destrutiva, colocando em perigo todo o seu sexo. (p.311)

Tal livro, controverso tanto na autoria quanto no tema, não obteve sucesso nenhum quando da sua publicação, mas em 1970 obteve um súbito sucesso ao ser pego como bode expiatório para a negação do feminismo crescente nos Estados Unidos e na França, onde o livro chegou a ser transformado em quadrinhos e roteiro de filme, com a revista semanal *Elle* afirmando que “Toda mulher se identificará com O, a imagem mesma da apaixonada que oferece tudo.” (apud Alexandrian, p.314)

O segundo romance escandaloso, *Emmanuelle*, também apresenta problemas de autoria. O editor Eric Losfeld diz ser ele de autoria de uma jovem tailandesa casada com um diplomata; mas o estilo, segundo Alexandrian, era o mesmo do próprio Losfeld em seu romance de mesmo gênero *Cerise ou le Moment bien employé* (1955), pelo qual havia sido condenado pelo tribunal correcional do Sena. Como prova da autoria feminina, no segundo volume de *Emmanuelle*, publicado em 1962, Losfeld inseriu uma foto da autora a escrever o livro, inteiramente nua em sua varanda. Em 1968, quando da sua reedição, surgiu assinado por Emmanuelle Arsan, ainda levantando suspeitas de que na verdade havia sido escrito por seu marido, Louis.

Ao contrário do *Histoire d'O*, *Emmanuelle*, segundo Alexandrian, era um *livro divertido, construído segundo as receitas do romance erótico-exótico* (p.315) em que as aventuras sexuais da jovem protagonista de dezenove anos são detalhadas. Há também uma interessante erotologia feita por um de seus amantes, Mario, a quem Alexandrian dá o título de argumentador do livro:

Ele pergunta a Emmanuelle o que lhe interessava na vida: “Gozar muito.” Ele quer então conhecer sua concepção do erotismo: “O culto do prazer dos sentidos, liberto de toda moral.” Ele dá de ombros e replica, peremptório: “É exatamente o contrário... Não é um culto mas uma vitória da razão sobre o mito. Não é um movimento dos sentidos, é um exercício do espírito. Não é o excesso do prazer, mas o prazer do excesso. Não é a licença, mas uma regra. E é uma moral.” (p.315)

Elencando as escritoras surrealistas que ousaram produzir textos eróticos, Alexandrian fala em Joyce Mansour com seu livro de poemas *Rapaces* (1960) em que *atazana os homens com seus sarcasmos e se insurge contra as mulheres de Lesbos* (p.318). Sua veia passional e ferocidade jubilosa dos escritos, no entanto, assemelha-os ao estilo de Sapho. Ao exaltar a revolta feminina integral, em 1966 lança *Carré blanc*, em que os poemas, segundo Alexandrian, parecem produtos de *uma erupção de sua sexualidade vulcânica*.

Monique Watteau, classificada pelos críticos da época como *a voz de um erotismo terno*, publicou inicialmente o romance *La Colère végétale* (1953) em que o fantástico impera. Escreveu outros romances nessa mesma linha do fantástico, mas todos servindo de *belas alegorias da sexualidade feminina* (p.320). Já os livros de Nelly Kaplan, sob o pseudônimo de Belen,, eram de um erotismo insolente e zombeteiro, temperados com um pouco de fantasia. Iniciou-se com o romance *La Géométrie dans les spasmes* (1959) e inovou o erotismo, segundo Alexandrian, acrescentando-lhe de humor negro, com histórias de necrofilia, vampirismo, feiticeiras e robôs que faziam sexo. Em *Mémoires d'une liseuse de draps* (1974) pesa a mão na dosagem do humor negro e descamba para um erotismo *corrosivo* narrando a vida de uma jovem que cresce em um navio pirata, abandonada pela mãe e criada pelo pai e outros homens, deflorada pelo próprio pai na idade de casar, vai trabalhar como inspetora-chefe do Palácio Obsexual em Xangai, onde se descobre portadora de um poder paranormal: ler o futuro nas manchas de esperma deixadas nos lençóis.

Interessante citar a escritora Lise Deharme, que mesmo estando dentro do surrealismo desde 1931, só com o passar do tempo foi se aprimorando no tocante a abordagem do tema erótico, publicando apenas em 1960 um livro mais ousado, *L'Amant blessé*, que irritou os críticos por eles

rejeitem os escritos das mulheres mais velhas. Alexandrian defendia-a afirmando que após os cinquenta anos a mulher passa por uma renovação espiritual e sexual. Aos setenta e dois anos publicou o romance erótico *Oh! Violette ou la politesse des végétaux* que foi proibido, para o qual Alexandrian dirá:

Não é menos verdade que esse romance é marcado por um erotismo dos mais vivos, ainda que gracioso. Violette, condessa de Lazagnon, é uma moça que gosta de passear nua e se entregar sem constrangimento aos desejos que suscita em seus próximos, seu pai o marquês, seu irmão Nicolas, Mme de Mèlignon, “a dama de belos seios, o escultor Marco, Odet, Lord Straightame, etc. (p.322)

E finaliza a seção das escritoras eróticas surrealistas afirmando: “A sensibilidade amorosa das mulheres não envelhece nunca.”

Nesse capítulo dedicado ao erotismo literário produzido pela pena das mulheres escritoras, Alexandrian finaliza chegando à contribuição do feminismo para essa produção, o que, na opinião dele, não foi frutífero. Ele ataca primeiramente Simone de Beauvoir que publicou em 1949 a primeira parte do seu *Le Deuxième Sexe*:

Simone de Beauvoir sustentava que a feminilidade não existia, não era senão uma invenção dos homens, que se obstinavam em ver na mulher a Outra, quando ela era a Mesma. Para escorar esse falso princípio – porque não foram os homens que inventaram o útero, a gravidez, o sistema endócrino que dão às mulheres uma sensibilidade diferente da deles –, ela responsabilizou todos os escritores culpados de terem acreditado na feminilidade, de Stendhal a André Breton. (p.323)

As escritoras eróticas feministas que elenca são: Christiane Rochefort, primeira discípula das teorias de Beauvoir, mas que com seu livro *Le Repos du guerrier* (1958) involuntariamente desmente a tese dela ao narrar a história de uma heroína que aceita tudo do homem que a faz gozar; Violette Leduc, que publicou *L’Asphyxiée* (1946), seguindo os preceitos de Simone de Beauvoir, e *La Bâtarde* (1964), livro que a destacou.

O Movimento de Libertação das Mulheres, em 1971, lançava o jornal “menstrual” *Le Torchon brûle*, porém, em seu sexto número foi proibido, pelo teor do artigo *Le pouvoir du con*, que, segundo Alexandrian, reivindicava a grosseria. Nesse ponto ele faz uma comparação entre as feministas que

iniciavam o movimento e as mulheres escritoras do século XVII, que ele classifica erroneamente como feministas:

As feministas do século XVII, à semelhança de Mme de Rambouillet, decidiram se opor ao linguajar grosseiro dos homens; elas achavam que cabia às mulheres, criaturas mais finas do que eles, manter na sociedade um ideal de bela linguagem e de boas maneiras. A rainha Cristina sorria das obscenidades do *Moyen de parvenir*, mas se exprimia sempre com distinção. Pelo contrário, as militantes do MLF, sustentando uma campanha anti-sexista contra todos os que cometiam o crime de pensar que as mulheres são diferentes dos homens, querendo ser as Mesmas e não as Outras, acharam inteiramente natural empregar o linguajar dos soldados no dormitório. (p.326)

Crê-se, primeiramente, ser equivocada essa comparação das mulheres em séculos tão distintos, com sociedades que divergiam sobremaneira. Como ao falar da teoria de Simone de Beauvoir, novamente, ele toma o signo da diferença, que as feministas desejam negar, para abordá-lo de forma reducionista: não se pode negar que haja diferenças entre homens e mulheres – físicas, apenas –, mas a luta feminista era contra utilizar essa diferença para tratar a mulher como inferior.

Alexandrian cita, então, alguns livros feministas escritos sob o signo da grosseria, limítrofe na literatura erótica. Entre esses livros parece interessante citar o *Histoire d'I* (1974), escrito por Gaëtane, pseudônimo de Xavière Gauthier, que buscou refutar o *Histoire d'O*, inserindo em lugar de uma mulher que gostava se ser escravizada sexualmente, um rapaz, que será escravizado por uma mulher ruiva e suas comparsas, descritas por Gaëtane como *seis super fêmeas*, que Alexandrian, por outro lado, descreve assim: “Seis megeras enormes, imundas, nauseantes, arrotando e peidando continuamente” (p.327); são palavras de Alexandrian, mas está claro que essas seis mulheres na verdade encarnavam o estereótipo da feminista, mulher gorda, descuidada da beleza, grosseira e suja. Tal estereótipo é reforçado pelos escritos posteriores de Gaëtane, que retoma a temática dos odores, da sujeira e das flatulências ao ponto de outra mulher, Annie Le Brun, renegar o “desleixo da escrita feminina”, chamando Simone de Beauvoir e suas seguidoras de “porta-vozes débeis mentais do neofeminismo” (apud Alexandrian, p.328).

Essa contenda serve, enfim, para Alexandrian finalizar da seguinte forma, não muito encorajadora, seu único capítulo sobre a literatura erótica produzida por mulheres:

É uma conquista preciosa da mulher o direito que ela conquistou de expressar na literatura as exigências internas e as perturbações sensuais de seu corpo. É preciso que ela o utilize com discernimento, sem hipocrisia, mas também sem ostentação e sem reivindicação deslocada. Se não se sente capaz de igualar o lirismo voluptuoso de Louise de Labé, a libertinagem amável da marquesa de Mannoury, a perversidade lúcida de Rachilde e de Colette, o humor de Renée Dunan, a imaginação féerica de Anaïs Nin ou a violência surrealista de Joyce Mansour, é melhor que uma escritora se limite ao gênero sentimental onde o gênio feminino é insuperável. (p.328)

2.2 Erotismo e pornografia na literatura:

Pode-se entender o sexo biológico e o gênero como sendo extremidades de um mesmo polo. A sexualidade se localizaria, pois, no centro desse polo, e o erotismo seria a ponte que une o pudor completo e a sexualidade animal. A raiz *Eros* tem origem grega, quando servia para designar amor, paixão, desejo ardente; na psicanálise, *Eros* é o conjunto das pulsões de vida que se opõe a *Tanatos*, a pulsão de morte; o termo Erotismo possuiria uma significação mais ampla: tanto serve para designar o estado de excitação animal como também a tendência a se ocupar com ou de exaltar o sexo em literatura, arte ou doutrina (HOUAISS, 2001, p. 1189, 1190).

Na tentativa de fazer-se um só com o ser amoroso, encontra-se o Erotismo, o qual Bataille diz ser: "(...) 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." (1987, p.27). Em um âmbito geral, o erotismo segundo Bataille é uma busca exterior do que na verdade servirá para preencher o interior humano; o objeto desejado, quando encontrado, responde e corresponde ao desejo primário, que era o interior. Erotismo então, fazendo-se a junção de todas as definições dadas, estaria intrinsecamente ligado à pulsão de vida, ao desejar, ao querer, e seria um dos aspectos que torna o homem Humano. Veja-se o que Barbosa (1987) fala sobre o erotismo:

(...) de *Eros*, deu origem ao amor, o que multiplica os seres vivos; nesse sentido, impulso de vida em oposição a *Tanatos*, deus da morte, impulso de morte. Na acepção de Bataille, impulso vital, inerente ao homem, derivado de duas forças opostas, mas complementares: vida e morte. Forças através das quais o ser humano busca, na fusão com o outro, a superação dos próprios limites. (p.58-59)

Desse erotismo geral, poderia se retirar duas vertentes? O erotismo feminino, segundo Alberoni, estaria personificado nos *romances água-com-açúcar*, vendidos em bancas de jornal; o masculino seria mais próximo da pornografia, o sexo apenas como meio de obter prazer, seriam as revistas de nu quase ginecológico, do lado oposto aos *romances água-com-açúcar* na banca de jornal.

Alexandrian, em prefácio para a sua *História da literatura erótica* (1993), diz fazer *um estudo sobre a exceção*, pois a literatura em questão, a erótica, contradiz com seu vocabulário e conteúdo o *ideal de decoro e polidez que todas as sociedades pretendem manter* (p.10). Inicialmente, ele afirma também que não há diferença entre pornografia e erotismo, pois, segundo ele, para se chegar ao erótico precisa, antes, passar pela pornografia, mas sem alcançar a obscenidade, que seria o extremo ao tratar da sexualidade:

A pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnis; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma ideia de amor ou da vida social. Tudo que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais. É muito mais importante estabelecer a diferença entre o erótico e o obsceno. Neste caso, considera-se que o erotismo é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto a obscenidade rebaixa a carne, associa a ela a sujeira, as doenças, as brincadeiras escatológicas, as palavras imundas. (p.8)

Fazendo a diferenciação entre romance com passagens eróticas e o romance erótico, ele diz que o segundo se encarrega de expressar a sexualidade e apenas ela, com a intenção de excitar o leitor:

Até que ponto é permitido dizer tudo? E quando os autores ousaram dizer tudo, claramente ou abrigados pelo anonimato, fizeram revelações mais espantosas sobre a natureza humana do que os que se restringiram a dizer o essencial? (p.10)

Para sacramentar os limites entre erótico e pornográfico, Paes se valerá de algumas indagações feitas por Richard Eberhart (1980): será que a poesia serve para excitar?/ em vez de ler poesia erótica não seria melhor ir diretamente à carne? E, se a poesia coloca-se pura e simplesmente a serviço da excitação, por este mesmo caminho, não seria melhor ir diretamente à guerra em vez de ler um poema épico? Ou, ainda, não seria melhor cometer diretamente um crime do que ler um romance policial? Ele mesmo irá responder essas questões, afirmando haver aí uma confusão entre o plano do imaginário e do real:

Pelo simples fato de ser uma *representação* da vida, a literatura não se confunde absolutamente com esta nem lhe pode fazer as vezes. Trata-se, antes, de um prolongamento, de um complemento dela, mesmo porque já se disse que a arte existe porque a vida não basta. Assim como ler não substitui o viver, tampouco a experiência sexual literariamente representada ou figurada pode proporcionar o mesmo tipo de satisfação que a experiência da carne; nem seria esse o seu intuito. (PAES, 1991)

Considerar a representação feita pela poesia erótica apenas como ponto de excitação, deixando de lado outros valores literários, abre caminho para o domínio da pornografia, uma indústria atualmente, e, queiramos ou não, a literatura em si ainda não adquiriu o *status* de indústria. Nas palavras de Paes, a pornografia, mais precisamente a que se nomeia como literatura, e que Eberhart nomeia de “poemas sexuais explícitos”, pretende causar em seu leitor:

Efeitos imediatos de excitação sexual é tudo o quanto, no seu comercialismo rasteiro, pretende a literatura pornográfica. Já a literatura erótica, conquanto possa eventualmente suscitar efeitos desse tipo, não tem neles a sua principal razão de ser. O que ela busca, antes e acima de tudo, é dar representação a uma das formas da experiência humana: a erótica. (PAES, 1991)

Essa representação amplia seu alcance porque a literatura tem o poder de mimese, fazendo do poeta que compartilha sua experiência erótica – consumada ou não – um amplificador. Por meio da riqueza do compartilhamento da experiência erótica, “o poeta nos permite que partilhemos suas vivências como se fossem nossas” (Paes, 1991). E Paes dirá mais:

Ora, mais do que em qualquer outro domínio da experiência humana, é no da experiência erótica que se torna urgente impedir que, em sua velocidade implacável, o tempo apague de pronto e de todo os traços do já vivido. E o que poderá haver de mais fugaz que o instante de prazer, relâmpago culminante para cuja eclosão se vão acumulando as energias da progressão erótica? (PAES, 1991)

E, para Maingueneau (2010), a literatura e o erotismo se irmanam na tentativa de alcançar o prazer estético acima do prazer erótico:

A literatura, particularmente, mantém uma relação privilegiada com o erotismo, que, como ela, joga com o deslocamento e o embelezamento para seduzir um espectador ou um leitor. O texto erótico é sempre tomado pela tentação do estetismo, tentado a transformar a sugestão sexual em contemplação das formas puras. (p.33)

Ao referir-se às dimensões do erotismo, Paes coloca a poesia erótica como *infratora dos códigos de moralidade*. Para ele, o livro clássico de Georges Bataille, que constrói a definição de erotismo entre metafísica e antropologia, aponta a sexualidade humana como diferente da sexualidade animal por essa segunda ter como fim único a reprodução e a perpetuação da espécie. Já a sexualidade humana apresenta o erotismo como diferencial: “(...) o erotismo é uma atividade diferencialmente humana – um fato de cultura, portanto – que abdica de caso pensado de qualquer fim genésico, para se preocupar apenas com o prazer em si” (p.15).

Bataille (1987) atesta a existência de três tipos de erotismo: dos corpos, dos corações e sagrado. Nessas três formas, “o que está sempre em questão é substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda” (p.15). Para além dessas classificações, há a interferência das relações sexuais nas relações eróticas, bipartindo o erotismo em masculino e feminino, sendo o feminino colocado como vítima do masculino sacrificador: “Mas, desde já, insisto no fato de que o parceiro feminino do erotismo aparecia como a vítima, o masculino como o sacrificador, um e outro, durante a consumação, se perdendo na continuidade estabelecida por um ato inicial de destruição” (p.17).

E dentro da experiência erótica retratada na literatura, qual seria o papel empreendido pela mulher? Citando palavras de Carlo Villa, Paes informa que a mulher era tida como mera 'máquina de fornicção', deslindando assim a reificação da sexualidade feminina que caracteriza a cultura patriarcal:

Patente ao longo de todo o itinerário da poesia erótica do Ocidente, essa reificação da mulher aponta para a hegemonia quase total de um discurso por assim dizer falocêntrico em que o eros feminino só aparece como ausência ou vazio delimitador. (PAES, 1991)

Já na obra *O discurso pornográfico* (2010), do francês Dominique Maingueneau, em nota o editor frisar que uma das transformações em que a pornografia vem se desdobrando é a participação ativa das mulheres nesse universo tradicionalmente masculino. Essa afirmação é fortalecida pelo próprio autor quando afirma que em nossa sociedade atual existe uma menor separação entre o que pertence ao universo masculino e o que é do feminino. Outra inserção importante da atualidade no bojo da pornografia será a utilização das tecnologias.

Para Maingueneau, no âmbito acadêmico, o termo *pornográfico* perde o sentido pejorativo e é tido apenas como categoria de análise. Daí que a nomeação *literatura pornográfica*, gênero para o qual alguns torcem o nariz por não acreditarem nessa junção, para Maingueneau parece redundante: pornografia contém o elemento *grafia*, ou seja, ela pode sim ser considerada *littera*, inscrição.

Outra noção importante que o francês nos oferece é a de *quadro*, que sai da pintura e adentra o mundo literário por meio desses poemas. A poesia erótica é imagética, pois seus poemas querem ser manuais de educação sexual, apresentam a relação sexual representada por signos verbais que formam textos.

Fugindo da regra, os dois poetas aqui selecionados utilizam um gênero pouco comum para tratar do tema erótico. Como Pietro Aretino, buscaram relatar através do poema a atividade sexual, diferindo do relato comumente feito através dos hipergêneros, enumerados por Maingueneau: carta, diário íntimo ou diálogo entre os séculos XVI e XVII e o romance no

século XVIII. Conclui-se que a poesia seja o espaço do erotismo e da libertinagem por excelência, pois nela está em primeiro plano a materialidade do significante verbal e não apenas a construção e reconstrução da atividade sexual (p.19).

A insistência masculina na forma visual do erotismo seria peça chave para fundar a pornografia, e, segundo Maingueneau (2010), há diferenciações entre pornografia, erotismo e obscenidade. Já para Paes (1991), a pornografia e o erótico estão enclausurados como “área clandestina e menosprezada da criação poética”, entretanto estando o erotismo ligado ao alto grau de civilização do homem e a pornografia, deslindada por um caráter pejorativo, representaria o que é mais evidente e elementar no homem.

Socialmente, a pornografia apresenta-se inserida no contexto de um discurso atópico: “Diferentemente de outros tipos de texto, no que se refere à pornografia, a censura é realmente universal: todos os tipos de regimes políticos traçam uma linha de separação entre o aceitável e o inaceitável em matéria de representação da sexualidade.” (Maingueneau, 2010)

Essa não aceitação do discurso pornográfico tem origem em seu caráter transgressivo, pois ao texto pornográfico impõe-se a obrigatoriedade de desencadear a excitação sexual. Nesse ponto, o linguista francês colocará o erotismo como ocupante de uma posição ambivalente: “O erotismo é, então, percebido de maneira ambivalente: às vezes como uma pornografia envergonhada, que não tem coragem de dizer seu nome, outras como aquilo em que a pornografia não conseguiria se transformar.” Ou seja, alguns tons de vermelho paixão acima da pornografia e outros tantos tons de cinza abaixo, quase alcançando o branco da pureza. Assim, Maingueneau concluirá sobre os estudos de D. Baqué : “A partir de um conteúdo representativo comum – a carne sexuada-, a imagem pornográfica e a imagem erótica diferem pela finalidade, pelo modo de gerir o código, a escrita visual” (Maingueneau, p. 31)

Dessa forma, não podemos ser reducionistas a ponto de ligar um termo ao universo do outro, o erótico ligando-se à sexualidade feminina e o pornográfico à masculina, pois, como já dissemos, na nossa sociedade atual há

uma menor separação entre o que pertence ao universo masculino e o que é do feminino. Também, como já dito, a pornografia e erotismo possuem um ponto em comum: os dois se voltam para a transgressão, escandalizam porque há limites impostos, rédeas que teimam em amarrar a sexualidade.

CAPÍTULO III: *Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas*

*Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.*

(Mãos dadas, Carlos Drummond de Andrade, 2012, p.138)

3.1 Eros homo em *O amor natural*

Barbosa (1987) dirá de um “Outro” nascente em Drummond com a escrita de seu livro erótico *O amor natural*, fazendo também alusão ao seu poema *Nascer de novo*, inserido no livro *A paixão medida* (1980). Fazendo um trocadilho com o título deste último livro, *A paixão (ainda) medida*, pode-se dizer que a escrita de poemas eróticos é resultado da perda da medida, como o personagem Magister Ludi de Hermann Hesse em *O jogo das contas de vidro* que, ao se aposentar, resolve escrever um *livrinho* para compartilhar apenas com os amigos:

“E agora, que estou livre de todas as obrigações oficiais, sinto-me atraído pela ideia de usar meu tempo e bom humor para, num desses dias, escrever um livro – ou antes, um livrinho, uma coisinha para os amigos e aqueles que partilham dos meu pontos de vista. O assunto não terá a menor importância. Será apenas um pretexto para que eu me isole a fim de gozar a felicidade de ter tempo de lazer. O importante mesmo será o tom, que deverá estar entre o solene e o íntimo, entre o sério e o brinquedo, um tom que não seja de instrução, mas de conversa amigável sobre as várias coisas que aprendi...” (HESSE apud ALVES, 2011)

Apesar de pouco se conhecer acerca da produção desse livro erótico – nada além do que o próprio Drummond seu a conhecer em entrevistas –, muito de semelhança pode-se apontar entre ele e Magister Ludi, ao buscar empreenderem no trabalho com escrita apenas *uma coisinha* que inicialmente só os amigos teriam ciência. Também há semelhanças na identificação do tom desejado pelos dois: *O amor natural* nada mais é que uma conversa amigável de um eu-lírico que detalha os prazeres resultantes do

encontro sexual entre homem e mulher; utilizando o tom *entre o sério e o brinquedo*, sem procurar ser injuntivo, ele monta sua erotologia.

É relevante examinar o que o próprio Drummond fala sobre o livro antes de ser publicado, já preparando o terreno para que ele fosse bem recebido:

[...] um livro de poemas eróticos com toda a espontaneidade, com toda a pureza. Começa que se chama *O amor natural*, quer dizer, não é o amor sexual no sentido absoluto, é um amor em que as coisas do sexo estão apresentadas com naturalidade e com uma linguagem tanto quanto possível correta. Eu não uso nenhum palavrão, não uso palavras que se usam na linguagem falada. Então, é a reabilitação do amor natural como abrangendo não só um sentimento, digamos espiritual – embora essa palavra não signifique muita coisa –, como o sentimento físico de atração pelo sexo oposto.¹² (apud BARBOSA, p. 23)

Vê-se que o escritor busca a aceitação do seu livro, como um pai a um filho. Afirma com veemência que o erotismo que será abordado é *natural*, palavra que pode apontar para várias interpretações, entre as quais a de que a naturalidade buscada é a que exclui as formas de amor que não sejam da heteronormatividade, o amor natural seria entre homem e mulher; fica-se sabendo também que essa naturalidade do amor é a tentativa do poeta em somar sentimento espiritual e sentimento físico, que, segundo Barbosa, resultou em amor erótico. Desejando não ser visto como um velho bandalho, Drummond prestava esclarecimento sobre o seu livro, o sentido do seu erotismo, e o porquê da não publicação:

[...] eu não sei quando sairá. Nem mesmo se sairá. Ele está guardado na gaveta, sem pressa nenhuma. São poemas eróticos. Que eu tenho guardado, porque há no Brasil – não sei se no mundo –, no momento, uma onda que não é de erotismo. É de pornografia. E eu não gostaria que os meus poemas fossem rotulados de pornográficos. Pelo contrário, eles procuram dignificar, cantar o amor físico, porém sem nenhuma palavra grosseira, sem nenhum palavrão, sem nada que choque a sensibilidade do leitor. É uma coisa de certa elevação. Então, isso fica guardado para tempos melhores, em que haja uma possibilidade maior de ser lido, compreendido e não ridicularizado ou atacado como se fosse coisa de velho bandalho... Eu não quero ser chamado disso não.¹³ (apud Barbosa, p.8)

¹² Mansur, Gilberto. Entrevista; um encontro de *Status* com gente muito importante. *Status*, São Paulo, Ed. Três, n. 120, jul. 1984. p. 28.

¹³ BARRERO, Mattos. Drummond; brinquedo de amar. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1.º set. 1985. p. 31.

Sobre as reações que o livro erótico de Drummond poderia provocar nos leitores, Affonso Romano de Sant'Anna (2005), em prefácio, dirá que alguns poderiam ficar decepcionados, outros perturbados, mas em alguns a admiração por Drummond e sua poesia só seria reafirmada. Isso porque a *descrição de cenas eróticas em linguagem desnuda* (p.7) acrescentaria à imagem do *velho poeta meio tímido e simpático*, já introjetada por todos, o espectro de um *velho sátiro*, tal o conteúdo de seu livro póstumo.

Sobre a recepção desses poemas, Affonso Romano de Sant'Anna tem muito que acrescentar, pois, como já mencionado, Carlos Drummond mantinha-os na gaveta por receio de que a crítica e os leitores os tomassem por pornográficos. Sobre os limites entre a pornografia, o erotismo e a obscenidade, Affonso Romano de Sant'Anna dirá que as palavras às vezes copulam semanticamente (p.8), para lembrar que os limites eram relativos. Um dos primeiros leitores e crítico de *O amor natural* foi o genro de Drummond, o argentino Manuel Gonzalo Graña, opinião primeira sobre a qual fala Sant'Anna:

Manolo, como o chamava carinhosamente o sogro, num delicioso ensaio-conferência sobre o erotismo em Drummond, trata de apagar os limites entre o obsceno e o erótico lembrando que o conceito de obscenidade é relativo. O que é impuro para uns não o é para outros. Isto varia com as religiões, épocas e indivíduos. E saindo dessa afirmação ampla e irrefutável dá como exemplo a relatividade do sentido das palavras “virgem” e “puta”. Por estranho e mais chocante que pareça, inicialmente, “puta” significava “virgem”. Aliás, até hoje, em italiano *puttina* é uma menina e em português *puto* é o infante. De resto, Freud lembrava que a raiz de “branco” e “preto” é idêntica, é a mesma que está em *black* (preto, em inglês) e *blanc* (branco, em francês). (p.8)

Ou seja, o limite entre as classificações do texto erótico está fora da poesia, no campo social, onde cada pessoa, ao se constituir por suas crenças, conceitos e preconceitos, impõe seus limites. Outros leitores em primeira mão também deram suas opiniões a Drummond acerca de seu livro erótico, o que o impulsionou a publicar alguns poemas soltos em revistas, modo de testar a recepção do grande público:

Mas dizia eu que os leitores de Drummond estão já há algum tempo lendo os seus textos eróticos de maneiras diversas. Desde a década de 1970, aliás, o autor, mineiramente, estava experimentando a reação que o público poderia ter a esses poemas ao permitir que

fossem publicados em algumas revistas de cunho erótico e pornográfico como *Homem, Ele & Ela, Status*, etc. Era uma forma do autor testar os textos e a si mesmo. Vários amigos do poeta (Gastão de Hollanda, José Mindlin, Plínio Doyle, Marcelo Garcia e outros) tinham cópias de alguns desses versos, mas mesmo assim Drummond deixou para depois de sua morte tal publicação, debitando (ou creditando) o feito aos seus herdeiros.

A recusa em publicar não negava que ele falasse sobre esses poemas em entrevistas, como também não negou que trabalhos acadêmicos e livros fossem publicados sobre eles. Como a tese de doutorado de Maria Lúcia Pazo Ferreira, defendida na UFRJ¹⁴, para a quem o próprio poeta cedeu os trinta e nove poemas de *O amor natural* (sendo quarenta na publicação original porque o poeta inseriu o poema “Oh minha senhora ó minha senhora”) e ainda serviu quase como um orientador, ao indicar os caminhos de interpretação que Maria Lúcia poderia seguir:

Maria Lúcia defende a ideia de que o erotismo em Drummond tem um fundo místico e se afasta da pornografia. Com efeito, o próprio Drummond encarregou-se de orientar a pesquisa neste sentido, escrevendo-lhe cartas e passando-lhe pessoalmente bibliografia, por exemplo de Bataille, Gaitan Duran e Denis de Rougemont. Remeteu-lhe também trechos de ensaios sobre erotismo, que ele mesmo copiou de alguns livros, poemas de John Donne e livros de ilustrações como *Les Masques d'Eros*, de Jean Pierre Bourgeon, e *Erotique du Japon*, de Theo Lesoualch. (p.10)

Além de tudo isso, ainda há na tese uma entrevista com Drummond sobre sua produção erótica e uma enquete com alguns leitores que originou um levantamento sobre a receptividade do livro. Nessa enquete duas características marcantes foram apontadas pelos leitores: a “rejeição a pornografia” e a “visão machista do amor à qual faltou a voz feminina ausente em termos de sensualidade”. Pretende-se apontar tais características nesta pesquisa, enriquecida com a análise dos poemas.

Sobre a naturalidade que se desejou imprimir no livro, Barbosa, afirma:

O amor natural, sinônimo para Drummond do impulso erótico-amoroso, tratado com naturalidade. A primitiva contensão emocional, peculiar do poeta, parece superada já no próprio título do livro. A materialidade do corpo, assumida como condição necessária de

¹⁴ FERREIRA, Maria Lúcia do Pazo. *O erotismo nos poemas inéditos de Carlos Drummond de Andrade*. Tese de doutoramento. 366 f. Escola de Comunicação. UFRJ, 1992.

automanifestação, amalgama-se a certo escancaramento erótico, a partir do qual o eu registra o quanto a experiência amorosa, porque corporificada, o atinge sensual e sensivelmente. (p.24)

Não há erotismo sem corpo, fato que, de certa forma, obriga Drummond a utilizar o seu corpo para colocar em prática essa escrita. Para Barbosa, a escrita erótica operou certa abertura na personalidade do poeta arredio, outrora pouco afeiçoado às entrevistas. A corporeidade exigida pelo tema erótico é atendida pelo introvertido poeta, o que faz lembrar as palavras de Anaïs Nin sobre a época que escrevia contos eróticos juntamente com amigos: “Escrever erotismo se tornava mais um caminho para a santidade do que para a depravação.” Anaïs Nin referia-se a possibilidade de autoanalisar-se e analisar o outro ao inserir no papel suas pulsões sexuais. Parece que, para escrever poesia erótica, como para o ato sexual, é necessário despir-se; no primeiro caso, de amarras psicológicas e sociais. Afonso Romano de Sant’Anna fala em *desnudamento temático* (2005, p.12). Essa época de abertura na fala de Drummond coincide também com a abertura do período de Ditadura Militar aqui no Brasil, que caminhava para o seu fim. Barbosa capta esse momento do poeta mineiro como um novo caminho em sua poesia, embora o tema amoroso tenha sido constante em toda sua poesia; a negação em falar de si transmuta-se em resquícios de autoconfissão quando Eros é chamado para junto com Drummond escrever seus poemas:

Sem perder de vista a experiência erótico-amorosa do homem (no sentido másculo do termo) Drummond, em *O amor natural*, revive poeticamente as sensações pessoais e o próprio gozo. Sob esse ângulo, os poemas distanciam-se da produção lírica anterior: não mais o “Amor-Amaro” da *Antologia poética*, síntese da primitiva experiência amorosa. Não mais o vezo oblíquo de quem se nega a falar de si, embora não consiga escapar da autoconfissão. O amor-desencontro/desencanto transmuta-se, na maioria dos casos, em encontro/satisfação, reduzindo ou eliminando o *humour* e a ironia. Chegou o momento de representar, imagetivamente, a fruição que responde aos anseios de Eros, e de, sem máscaras, expor a própria intimidade, ainda que sob o risco de, aí, se detectarem novas e mais ousadas fantasias. (p.24-25)

Essa corporificação, fato imprescindível para a escrita erótica, também se atrela ao gênero do escritor, pois, segundo Barbosa, o corpo é quem em primeira instância conhece a experiência do prazer, portanto, é a

experiência erótico-amorosa do homem quem guiará, junto com Eros, a produção desses poemas:

Nesse sentido, o erotismo de *O amor natural* caracteriza-se como atitude, comportamento, impulso que direciona o homem em busca da mulher. Não se trata de enaltecer os atributos de determinada musa inspiradora, mas de resgatar, imageticamente pela palavra, a fêmea a impulsionar o macho. Macho que tenta conquista-la e que se satisfaz ao subjugar-la, pelo prazer que lhe proporciona, mas, principalmente, pelo prazer que se permite fruir. Fruição que nasce tanto do ato sexual em si como dos rituais que o preparam, ou das fantasias que a contemplação do contorno arquitetônico feminino, notadamente as nádegas, desperta, provocando a sensualidade do poeta. (p.26)

Barbosa, para dar início a análise dos nove poemas pertencentes a *O amor natural* – à época, o livro ainda não havia sido publicado inteiramente – , faz uma divisão em três grupos, apontando como ponto de igualdade entre eles a forma como a mulher desperta a virilidade erótica masculina dentro desses poemas:

Nos três, a *femina*, presença marcante, desperta a virilidade do eu, permitindo-lhe a corporificação em palavras da experiência vivida. E é a mulher, por seu modo de ser, por seu agir, quem condiciona e estabelece as modificações da atitude erótica do eu poético, marcando as fronteiras entre cada subgrupo. (p.27)

Como também apontado por Ferreira na enquete anexa a sua tese, há nos poemas uma visão machista do amor à qual faltou a voz feminina ausente em termos de sensualidade. Marcadamente, Barbosa afirma que a função da mulher nesses poemas vai de *objeto desejável* à *objeto desejado* e *objeto desejoso*, mas sempre representada pela ótica masculina:

Se a alteração de comportamento do eu prende-se a um jogo no qual a mulher, sutilmente, estabelece as regras, ao homem, na pessoa do eu lírico, cabe assumir o discurso e discorrer sobre as implicações desse jogo erótico. A corporificação expressiva do prazer, objeto de representação estética, realiza-se sob o signo/ o sema masculino, *Minha Fruição* (o substantivo, objeto de posse), ou seja, a revivescência do gozo que supõe o binômio M/F, mas tratada a partir da ótica da experiência masculina. (p.28)

Para Romano de Sant'Anna, ainda há três observações que podem ser feitas acerca do que deve-se encontrar nos poemas de *O amor natural*:

a) o poeta guarneceu seus textos com uma série de epígrafes, tanto na entrada do livro quanto no seu interior, como a abonar-se nos clássicos de qualquer pecha de vulgaridade e a procurar neles uma tradição;

b) expondo-se mais do que nunca, o poeta, no entanto, escolheu um tom solene para a maioria dos poemas. Claro que ele fez alguns poemas bem lúdicos, como lúdicos devem ser os atos de amor, mas em geral utilizou formas métricas clássicas numa linguagem, às vezes, rebuscada. Preferiu também termos nobres às metáforas populares que descrevem o sexo;

c) embora alguns poemas deste livro datem de antes dos anos 70, o poeta só começou a liberá-los quando, coincidentemente, a desabusada “poesia marginal” dos novos poetas dos anos 60 e 70 surgiu pontuando a chamada revolução sexual. Isto significa que social e historicamente o poeta se sentiu autorizado a ir soltando seus textos. (p.11-12)

d)

A melhor forma de confirmar tantas afirmações levantadas é ir diretamente ao livro. As epígrafes em sua entrada anunciam o tema erótico e dão indicações de como será sua abordagem. Primeiramente, tem-se Ronsard, um dos fundadores da Pléiade francesa e grande poeta erótico francês da Renascença, também escritor de “gaietés”, pilhérias libertinas que primavam pelo humor. A citação deste poeta tem sentido de produzir uma ligação entre a vida verdadeiramente vivida e o erotismo: *Vivre sans volupté c'est vivre sous la terre.*¹⁵ Interessante lembrar que na Pléiade os poetas gostavam de cantar o *amor normal*, o sexo heterossexual, que também pode ser uma das significações da naturalidade no livro de Drummond.

Em seguida há uma citação de Camões em Os Lusíadas que busca unir o erotismo à natureza, naturalizá-lo: *O que deu para dar-se a natureza.* Com um trecho do poema *A Woman Waits For Me*, de Walt Whitman, o poeta aponta uma justificativa para o uso da temática sexual:

Sex contains all, bodies, delicacies, results, promulgations,
Meanings, proofs, purities, the maternal mystery, the seminal milk,
All hopes, benefactions, bestowals, all the passions, loves, beauties,
delights of the earth,
All the governments, judges, gods, follow'd persons of the earth,
These are contain'd in sex as parts of itself and justifications
of itself.¹⁶

A frase final do poema resume o que Drummond deseja dizer a seus leitores: *Tudo isso está contido no sexo como partes dele mesmo e de suas*

¹⁵ Em tradução livre: Viver sem prazer é viver no subsolo. (Ronsard, *Sonnets pour Hélène*).

¹⁶ Poema transcrito como aparece no livro de Carlos Drummond.

justificações. Assim, entende-se que Drummond desejou apontar que o sexo não estava só em seus poemas, mas em tudo que fazemos e, primeiramente, em nossos corpos e almas.

De Apollinaire, Drummond pinça um trecho de seu poema *Parce que tu m'as parlé de vice...: Faire danser nos sens sur les débris du monde*; que soa como um convite ao leitor para utilizar os sentidos e enxergar o erotismo acima das *ruínas do mundo*, que podem ser lidas como a onda de pornografia a qual se refere Drummond em entrevista já mencionada.

Finalizando as citações, ele insere Pedro Salinas, como para iniciar seu livro de prazeres e carícias inacabadas, pois sempre desejadas:

Largos goces iniciados,
carícias no terminadas,
como si aun no se supiera
en qué lugar de los cuerpos
el acariciar se acaba,
y anduviéramos buscándolo,
en lento encanto, sin ansia.

A busca pelo prazer sexual é um caminho que se percorre em busca de carícias, que, ora conhecidas, sempre se renovam pelo tom de novidade e descoberta.

Barbosa determina uma divisão em três subgrupos para a análise dos nove poemas pertencentes ao livro à época ainda não publicado. Os subgrupos foram assim divididos com base na função da mulher nesses poemas: de *objeto desejável* à *objeto desejado* e *objeto desejoso*. Seguiremos aqui essa divisão, acrescentando-lhes os outros poemas que compõem o livro. Para melhor entendermos essa divisão tem-se que resgatar os conceitos de euforia e disforia utilizados por ela (p.58-59): euforia trata-se do feixe de categorias semânticas redundantes, de conteúdo positivo; enquanto que disforia também remete a um feixe de categorias semânticas redundantes, mas, nesse caso, de conteúdo negativo.

No primeiro subgrupo, em que a mulher ocupa o espaço de objeto desejável, a disforia suplanta a euforia, pois, ficando apenas no plano do desejo que não se concretiza, são os poemas em que o prazer está *com* a produção do texto, em que o corpo feminino aparece como elemento de perturbação para o eu lírico masculino por causa da satisfação do desejo que

lhe foi negada. Há nesse grupo alguns poemas, como: “A moça mostrava a coxa”; “O que se passa na cama”; “Coxas bundas coxas”; “No corpo feminino, esse retiro”; “À meia-noite, pelo telefone”; “Eu sofria quando ela me dizia”; “Não quero ser o último a comer-te”; “A bela ninfeia foi assim tão bela”; “As mulheres gulosas”.

No segundo grupo, onde a mulher é o objeto desejado, pois conquistado e possuído, os poemas encontram-se no plano da fruição, em que a disforia e a euforia se equivalem. São poemas como: “Esta faca”; “O chão é cama”; “Tenho saudades de uma dama”; “Adeus, camisa de xanto”; “A língua lambe”; “Mulher andando nua pela casa”; “A carne é triste depois da feição”; “A outra porta do prazer”; “Ó tu, sublime puta encanecida”; “Era bom alisar seu traseiro marmóreo”; “De arredio motel em colcha de damasco”; “Você meu mundo meu relógio de não marcar horas”.

No terceiro subgrupo a mulher ocupa o espaço de sujeito desejoso, junta-se ao homem louvando o ato sexual, o prazer além do texto. Nesse grupo tem-se os seguintes poemas: “Amor – pois que é palavra essencial”; “Era manhã de setembro”; “Em teu crespo jardim anêmonas castanhas”; “Sob o chuveiro amar”; “A língua girava no céu da boca”; “Sem que eu pedisse, fizeste-me a graça”; “Mimosa boca errante”; “Quando desejos outros é que falam”; “Sugar e ser sugado pelo amor”; “No pequeno museu sentimental”; “O que o bairro Peixoto”; “A castidade com que abria as coxas”; “Para o sexo a expirar”.

Iniciando-se a análise pelo primeiro grupo, em que, segundo Barbosa, o erotismo dos poemas é “provocado pela mulher, *objeto desejável*, que se faz perturbador” (p.37), tem-se nos poemas uma espécie de rememoração do passado que faz do eu lírico, agora no presente, um voyeur de si mesmo. Os poemas que apresentam essas características, analisados por ela, são “O que se passa na cama” e “A moça mostrava a coxa”, respectivamente, terceiro e quarto poemas do livro. Sobre este último, Barbosa afirma:

“A moça mostrava a coxa”, à semelhança de outras composições de Drummond, é lírico-narrativa. A epígrafe resgata no tempo um fragmento do *Carmina Burana* medieval, sintetizando o poema drummondiano. O passado próximo, semi-adormecido na memória

do poeta, é revivido em tom de falso lamento, e o eu lírico regurgita a antiga experiência. (p.34)

A moça, corpo que perturba e desperta a sexualidade do eu lírico, comanda o jogo amoroso numa oscilação entre mostrava/ não mostrava em que domina e limita esse jogo, impondo sua vontade e colocando o homem em posição impotente. Veja-se o poema completo:

A moça mostrava a coxa,
a moça mostrava a nádega,
só não mostrava aquilo
- concha, berilo, esmeralda -
que se entreabre, quatrifólio,
e encerra o gozo mais lauto,
aquela zona hiperbórea,
misto de mel e de asfalto,
porta hermética nos gonzos
de zonzos sentidos presos,
ara sem sangue de ofícios,
a moça não me mostrava.
E torturando-me, e virgem
no desvairado recato
que sucedia de chofre
à visão dos seios claros,
sua pulcra rosa preta
como que se enovelava,
crespa, intata, inacessível,
abre-que-fecha-que-foge,
e a fêmea, rindo, negava
o que eu tanto lhe pedia,
o que devia ser dado
e mais que dado, comido.
Ai, que a moça me matava
tornando-me assim a vida
esperança consumida
no que, sombrio, faiscava.
Roçava-lhe a perna. Os dedos
descobriam-lhe segredos
lentos, curvos, animais,
porém o máximo arcano,
o todo esquivo, noturno,
a tríplice chave de urna,
essa a louca sonegava,
não me daria nem nada.
Antes nunca me acenasse.
Viver não tinha propósito,
andar perdera o sentido,
o tempo não desatava
nem vinha a morte render-me
ao luzir da estrela-d'alva,
que nessa hora já primeira,
violento, subia o enjoo

de fera presa no Zôo.
Como lhe sabia a pele,
em seu côncavo e convexo,
em seu poro, em seu dourado
pêlo de ventre! mas sexo
era segredo de Estado.
Como a carne lhe sabia
a campo frio, orvalhado,
onde uma cobra desperta
vai traçando seu desenho
num frêmito, lado a lado!
Mas que perfume teria
a gruta invisível? que visgo,
que estreitura, que doçume,
que linha prístina, pura,
me chamava, me fugia?
Tudo a bela me ofertava,
e que eu beijasse ou mordesse,
fizesse sangue: fazia.
Mas seu púbis recusava.
Na noite acesa, no dia,
sua coxa se cerrava.
Na praia, na ventania,
quando mais eu insistia,
sua coxa se apertava.
Na mais erma hospedaria
fechada por dentro a aldrava,
sua coxa se selava,
se encerrava, se salvava,
e quem disse que eu podia
fazer dela minha escrava?
De tanto esperar, porfia
sem vislumbre de vitória,
já seu corpo se delia,
já se empana sua glória,
já sou diverso daquele
que por dentro se rasgava,
e não sei agora ao certo
se minha sede mais brava
era nela que pousava.
Outras fontes, outras fomes,
outros flancos: vasto mundo,
e o esquecimento no fundo.
Talvez que a moça hoje em dia...
Talvez. O certo é que nunca.
E se tanto se furtara
com tais fugas e arabescos
e tão surda teimosia,
por que hoje se abriria?
Por que viria ofertar-me
quando a noite já vai fria,
sua nívea rosa preta
nunca por mim visitada,
inacessível naveta?

Ou nem teria naveta...
(ANDRADE, 2010, p.27-30)

A oscilação pendular que marca o ritmo do poema marca também a recusa como pilar fundamental do desejo erótico. A moça virgem oferece beijos, abraços, carícias várias, mas o sexo, maior interesse do eu lírico ela nega com veemência, impossibilitando até mesmo a visão do seu sexo. Esse desconhecimento por parte do eu lírico do púbis da amada não impossibilita que ele o nomeie, fazendo abundar no poema metáforas para o genital feminino: *concha, berilo, esmeralda, aquela zona hiperbórea, misto de mel e de asfalto, porta hermética nos gonzos de zonzos sentidos presos, ara sem sangue de ofícios, sua pulcra rosa preta, crespa, intata, inacessível*, etc. A genitália feminina, inalcançável e invisível, que não se materializa na visão, torna-se palpável no plano da imaginação e corporificada na escrita do texto erótico. Assim, sobre o erotismo juvenil que envolve este poema, Barbosa afirma: “O erotismo situa-se ao nível de intermitência entre contemplação/ posse, oferecimento/ recusa, impedimento/ propiciando o crescimento do desejo que, ao final, não se atualiza em prazer e rebenta no presente, em irônica, mas agradável frustração.” (p.34). O prazer negado no passado, no *hoje em dia* transforma-se em ocasião de prazer no texto, na memória revivificada no poema.

Passemos para o segundo poema elencado nesse primeiro grupo, “O que se passa na cama”:

(O que se passa na cama
é segredo de quem ama.)

É segredo de quem ama
não conhecer pela rama
gozo que seja profundo,
elaborado na terra
e tão fora deste mundo
que o corpo, encontrando o corpo
e por ele navegando,
atinge a paz de outro horto,
noutro mundo: paz de morto,
nirvana, sono do pênis.

Ai, cama canção de cuna,
dorme, menina, nanana,
dorme onça suçuarana,
dorme cândida vagina,

dorme a última sirena
 ou a penúltima... O pênis
 dorme, puma, americana
 fera exausta. Dorme, fulva
 grinalda de tua vulva.
 E silenciem os que amam,
 entre lençol e cortina
 ainda úmidos de sêmen,
 estes segredos de cama.
 (p. 25)

Sobre este poema, Barbosa diz:

“O que se passa na cama”, já se disse, reporta-se ao presente, insistindo no “segredo” que assinala a realização do ato amoroso. Os parênteses, abrindo e fechando os dois primeiros versos, ao mesmo tempo que significam o círculo de intimidade do coito, reforçam a ideia de segredo, do indizível, registrado pelo discurso. (p.36)

A ideia de segredo inserida na utilização dos parênteses na primeira estrofe do poema é retomada na última, quando faz menção ao lençol, que envolve os corpos dos amantes, e a cortina, que fecha o espaço do ato sexual. Esses subterfúgios que denotam segredo e fechamento não impossibilitam que os corpos, ao atingirem o prazer desejado, alcancem o *nirvana*, a paz de outro horto, que também os remete à pequena morte experimentada no momento do clímax, que, segundo Bataille, representa um desejo inconsciente de destruição de si para formar um único corpo, contínuo com o outro corpo.

Outros poemas que podemos elencar nesse primeiro grupo são: “À meia-noite, pelo telefone”, “Eu sofria quando ela me dizia”, “Não quero ser o último a comer-te”, dentre outros já citados. Em “À meia-noite, pelo telefone” o eu lírico narra uma erótica conversa que se dá ao telefone:

À meia-noite, pelo telefone,
 conta-me que é fulva a mata do seu púbis.
 Outras notícias
 do corpo não quer dar, nem de seus gostos.
 Fecha-se em copas:
 “Se você não vem depressa até aqui
 nem eu posso correr à sua casa,
 que seria de mim até o amanhecer?”

Concordo, calo-me.
 (p.71)

O clima da sedução da conversa com temática erótica encerra-se quando é questionada a impossibilidade de realização do ato sexual, devido à

distância entre os interlocutores, distância que guarda a mulher como objeto desejável, mas não palpável, tanto que o eu lírico prefere calar-se, finalizando o poema e a conversa apimentada.

Outro poema que também obedece a ordem da disforia maior que a euforia é o “Não quero ser o último a comer-te”:

Não quero ser o último a comer-te.
Se em tempo não ousei, agora é tarde.
Nem sopra a flama antiga nem beber-te
aplacaria sede que não arde

em minha boca seca de querer-te,
de desejar-te tanto e sem alarde,
fome que não sofria padecer-te
assim pasto de tantos, e eu covarde

a esperar que limpasses toda a gala
que por teu corpo e alma ainda resvala,
e chegasses, intata, renascida,

para travar comigo a luta extrema
que fizesse de toda a nossa vida
um chamejante, universal poema.

Este poema aparentemente retoma o mesmo tema de “A moça mostrava a coxa”, entretanto, a moça agora não conserva mais a virgindade, e o poeta não foi o primeiro homem a desejar-la, outros já o fizeram e obtiveram êxito, alcançando o ato sexual.

Outro caráter que aproxima esses dois poemas do mesmo grupo é a insistência do eu lírico em aproximar a alimentação ao ato sexual, o comer da boca ao comer do corpo. No primeiro poema ele diz sobre o sexo da mulher: *o que devia ser dado/ e mais que dado, comido*; assim, entende-se que, com a busca pela realização sexual, o eu lírico busca saciar uma fome, a fome do corpo pelo prazer. Agora, nesse poema, o eu lírico fala em fome e sede: *o beber-te* que não aplacaria a sede e a fome do corpo, *pasto de tantos*. Rubem Alves em seu livro *Variações sobre o prazer* (2011) afirma que a palavra do latim *appetitus* servia para designar um desejo ardente; assim, segundo ele: “Quem diz “não tenho fome” está dizendo “não quero fazer amor”(p.156). A aproximação entre fome e desejo, etimologicamente justificada, é peça chave na construção do erotismo, pois, oferecendo-se o corpo à visão, como a um alimento, a boca sente necessidade de comer: “O que os amantes buscam, na

erotização dos seus corpos, não é o orgasmo e, com ele, a morte do desejo. O que eles desejam é a alegria de ver crescer a fome do outro. Fome, desejo: palavras diferentes para designar um mesmo mistério.” (p.139)

Vejamos o último poema desse grupo a ser aqui analisado, “Eu sofria quando ela me dizia”:

Eu sofria quando ela me dizia: "Que tem a ver com as calças, meu querido?"

Vitória, Imperatriz, reinava sobre os costumes do mundo anestesiado e havia palavras impúblicas.

As cópulas se desenrolavam - baixinho - no escuro da mata do quarto fechado.

A mulher era muda no orgasmo. "Que tem a ver..." Como podem lábios donzelos mover-se, desdenhosos, para emitir com tamanha naturalidade o asqueroso monossílabo? a tal ponto que, abrindo-se, pareciam tomar a forma arredondada de um ânus.

A noite era mal dormida. A amada vestida de fezes puxava-me, eu fugia, mãos de trampa escorregante acarinhavam-me o rosto. O pesadelo fedia-me no peito.

O nojo do substantivo - foi há trint'anos -

ao sol de hoje se derrete. Nádegas aparecem em anúncios, ruas, ônibus, tevês.

O corpo soltou-se. A luz do dia saúda-o, nudez conquistada, proclamada.

Estuda-se nova geografia.

Canais implícitos, adianta nomeá-los? Esperam o beijo do consumidor-amante, língua e membro exploradores.

E a língua vai osculando a castanha clitorídea, a penumbra retal.

A amada quer expressamente falar e gozar gozar e falar

vocábulos antes proibidos

e a volúpia do vocábulo emoldura a sagrada volúpia.

Assim o amor ganha o impacto dos fonemas certos no momento certo, entre uivos e gritos litúrgicos, quando a língua é falo, e verbo a vulva, e as aberturas do corpo, abismos lexicais onde se restaura a face intemporal de Eros, na exaltação de erecta divindade em seus templos cavernames de desde o começo das eras quando cinza e vergonha ainda não haviam corroído a inocência de viver.

(p.73-74)

É interessante notar que esse poema, mesmo pouco se sabendo da produção do livro, é datado historicamente: é no momento de liberação sexual que a mulher consegue voz, pode falar o *asqueroso monossílabo* que amedrontava o eu lírico outrora – trinta anos atrás –; a *nudez conquistada*,

proclamada, libertou o corpo da mulher, outrora mudo no momento do orgasmo. Eros, com sua *face intemporal*, é inserido no poema como um deus, com templos que datam do começo das eras, início da civilização, quando a inocência de da pulsão de vida ainda era louvada.

Na primeira estrofe e metade da segunda, a disforia supera a euforia: o homem de trinta anos atrás se encontra amedrontado pela voz da mulher que toma forma no ato sexual e para falar sobre ele; no entanto, ao acostumar-se com a liberdade do corpo da mulher, a euforia toma conta do texto, fazendo da mulher objeto desejável e igualmente objeto desejado, que também pode fruir do prazer provocado pelo sexo. Assim, esse poema marca a passagem entre o primeiro e o segundo grupo aqui elencados: “A mulher, objeto desejável, mas não possuído, dos poemas anteriores, rende-se, agora, tornando-se objeto desejado e possuído. O eu lírico pouco a pouco avulta, até assumir o discurso e rememorar o próprio prazer, fruto da posse.” (p. 39)

No segundo grupo nomeado por Barbosa, a posse concretizada é marcada pela virilidade do homem que consegue finalmente realizar seu desejo sexual. Os poemas que apresentam essa característica e que serão aqui explanados são “Esta faca”, “O chão é cama”, “Tenho saudades de uma dama”, “Ó tu, sublime puta encanecida” e “De arredio motel em colcha de damasco”.

Em “Esta faca” Barbosa aponta a presença de uma voz que seria da mulher iniciando o poema:

"Esta faca
foi roubada no Savóia"
"Esta colher
foi roubada no Savóia"
"Este garfo..."

Nada foi roubado no Savóia.
Nem tua virgindade: restou quase perfeita
entre manchas de vinho (era vinho?) na toalha,
talvez no chão, talvez no teu vestido.

O reservado de paredes finas
Forradas de ouvidos
e de línguas
era antes prisão que mal cabia
um desejo, dois corpos.

O amor falava baixo. Os gestos

falavam baixo. Falavam baixíssimo
os copos, os talheres. Tua pele
entre cristais luzia branca.

A penugem rala
na gruta rósea
era quase silêncio.
Saíamos alucinados.

No Savóia nada foi roubado.
(p.75)

Enumerando uma lista de objetos que foram supostamente roubados de um quarto de hotel, a voz feminina é abruptamente interrompida pelo eu lírico:

A partir daí, o poeta reconstrói o ambiente, palco do acontecimento, e o erotismo, já antes larvar, se impõe. Erotismo que se tece não em torno do que não foi, mas do que não se pode dizer. É a zona do interdito que o provoca e o mantém. Desde o “Savóia”, cenário do encontro clandestino, onde, em um “reservado de paredes finas”, os amantes se sentem vigiados, até a própria situação revivida, em que a mulher, acuada, deixa-se subjugar. (p.40)

A palavra da mulher é tomada e suas afirmações do roubo são negadas na tentativa de manter no quarto de hotel que ora é descrito no poema o segredo do encontro sexual, dando-lhe um caráter de clandestinidade. A posse foi concretizada e há nota-se certa ironia na voz do eu lírico em dizer que a virgindade de sua parceira, que reclamava de roubo, *restou quase perfeita*. Ele não era o culpado.

No poema seguinte, “O chão é cama”, retrata-se a realização sexual de uma forte atração física, seguida de repouso mútuo. Faz-se lembrar o poema “O que se passa na cama”, em que a cama é o palco das aventuras amorosas, mas também de repouso:

O chão é cama para o amor urgente,
amor que não espera ir para a cama.
Sobre tapete ou duro piso, a gente
compõe de corpo e corpo a úmida trama.

E para repousar do amor, vamos à cama.
(p.41)

Nota-se que, ao menos na linguagem, a descontinuidade dos corpos que se querem contínuos é quebrada: *corpo e corpo* transformam-se em um só *a gente*. Também observado por Barbosa:

A brevidade do “amor urgente” espalha-se e espraia-se no discurso e no tamanho exíguo do poema. No presente fugaz desaparecem homem e mulher, tornados “corpo e corpo”, inexpressivamente fundidos no simples “a gente”. Nada resta, após a “úmida trama”, senão o desinteresse recíproco, representado pela necessidade de “repousar do amor”, indo “à cama”. O erotismo reduz-se, pois é confinado à união física, representado em seu aspecto semi-brutal, restrito à posse do sexo, provocada por irrefreada atração física. (p.41)

A vontade de unir-se em um só com o ser amoroso é tanta que o chão vira palco do *amor urgente*, para o qual a cama apenas servirá de repositório para o sono, possível descanso para iniciar novo combate.

Para o poema “Tenho saudades de uma dama” Drummond utilizou os mesmos artifícios antes utilizados em outros poemas aqui já analisados: a rememoração do prazer (realizado ou não) e a clandestinidade de sua realização. Vejamos o poema:

Tenho saudades de uma dama
como jamais houve na cama
outra igual, e mais terna amante.

Não era sequer provocante.
Provocada, como reagia!
São palavras só: quente, fria.

No banheiro nos enroscávamos.
Eram flamas no preto favo,
um guaiar, um matar-morrer.

Tenho saudades de uma dama
que me passeava na medula
e atomizava os pés da cama.
(p.93)

O vocábulo *dama* remete-nos amor cortês da Idade Média, em que o homem era o cavaleiro e a mulher, superior a ele socioeconomicamente, era a dama. Esse movimento amoroso presava pelas virtudes que o amor oferecia a quem soubesse se adequar ao seu jogo, igualmente ao poema acima, em que o eu lírico louva a ternura da sua parceira, que, fora do espaço sexual, não chegava nem a mostrar-se provocante; mas, quando provocada pelo “cavaleiro” poderia se transformar numa reação que parece surpreendê-lo ainda no momento presente, de rememoração. Ao escolher por esse vocábulo

parece, também, uma tentativa do eu lírico em esconder o nome da mulher possuída.

Ao contrário da moça que mostrava a cocha, a dama é descrita com saudade explícita, porque esta última, ao ser possuída, deixou lembranças de sabores mais sensuais na memória do eu lírico:

“Tenho saudades de uma dama” retorna ao passado, em busca da “amante”, também subjugada e, por isso, instrumento de prazer. A “amante”, associada à “dama”, do título, conserva o poeta no ambiente furtivo da clandestinidade. Ainda uma vez, amor escuso – aos olhos do poeta – posse dominadora da mulher, “sequer provocante, [mas,] provocada, como reagia!”, imprimem ao discurso sabor de sensualidade, dando o alcance erótico do poema. (Barbosa, 1987, p.42)

O *matar-morrer*, como metáfora para o ato sexual, evoca também a urgência da consumação, como em “O chão é cama”, e a transubstanciação de um no corpo do outro.

Dentre outros poemas que ainda se pode inserir nesse segundo grupo, tem-se o “Ó tu, sublime puta encanecida”:

Ó tu, sublime puta encanecida,
que me negas favores dispensados
em rubros tempos, quando nossa vida
eram vagina e fálus entrançados,

agora que estás velha e teus pecados
no rosto se revelam, de saída,
agora te recolhes aos selados
desertos da virtude carcomida.

E eu queria tão pouco desses peitos,
da garupa e da bunda que sorria
em alva aparição no canto escuro

Queria teus encantos já desfeitos
re-sentir ao império do mais puro
tesão, e da mais breve fantasia.
(p.77)

Em que o objeto do desejo do eu lírico é uma mulher idosa – *encanecida* –, de quem, não obstante sua idade, ele ainda deseja obter os favores sexuais. Já tendo sido possuída por ele em outros momentos, agora lhe nega o corpo, para o quê ele diz querer apenas *re-sentir* o prazer já sentido. Ao enaltecer os prazeres que pode ofertar um corpo maduro, principalmente o

corpo da mulher, Drummond liga-se a poetas que fizeram isso em outras épocas, Filodemo na Antiguidade Clássica, o senhor de Brantôme no Renascimento e François Maynard no século XVII.

Para finalizar as análises nesse grupo, o poema “De arredo motel em colcha de damasco” é um bom exemplar da fruição e do prazer momentâneo:

De arredo motel em colcha de damasco
 viste em mim teu pai morto, e brincamos de incesto.
 A morte, entre nós dois, tinha parte no coito.
 O brinco era violento, misto de gozo e asco,
 e nunca mais, depois, nos fitamos no rosto.
 (p.87)

Nesse poema, o erotismo abre caminho para a obscenidade ao tratar de um tema tabu em nossa sociedade: o incesto. É interessante notar o modo como a morte é referida aqui: nos outros poemas, a morte era metáfora para o descanso dos corpos após a satisfação sexual, *paz, nirvana cosmos*; agora a morte se faz presente como *parte no coito*, um terceiro elemento inserido na relação sexual, espreitando-a. A marca da transgressão de limites – limites até dos próprios amantes – reside na vergonha que o eu lírico e sua amante sentem após o fantasiado incesto: e nunca mais, depois, nos fitamos no rosto.

Sobre os poemas dessa segunda classificação, Barbosa faz uma revisão, afirmando, igualmente Affonso Romano de Sant’Anna, haver ligação com a modernidade, e até uma tentativa de marginalidade que surgia na produção dos anos 60 e 70 no Brasil, mas sem esquecer a tradição, espelhada na abordagem do tema erótico e no uso do soneto:

Aparente modernidade: versos soltos em “Esta faca”, diversidade de estrofação em “O chão é cama”, liberdade métrica em “Tenho saudades de uma dama” ou, nos três poemas, certa liberdade de tratamento do sentimento amoroso, da figura feminina, pela menção explícita aos órgãos sexuais. Do ponto de vista erótico, as composições permanecem presas ao clássico tratamento do tema. O eu lírico manifesta-se, impulsionado pelo desejo do sexo feminino – no sentido genital do termo –, obliterando qualquer outra consideração em torno das sensações ou dos sentimentos da mulher, vista, apenas, como objeto desejado e possuído. (p.43)

O último grupo de análise, em que os partícipes da relação sexual são dois sujeitos, o homem, *desejante*, a mulher, *desejosa*, marcam a presença

do louvor ao ato amoroso/sexual, e inicia-se com o primeiro poema do livro: “Amor - pois que é palavra essencial”:

Amor — pois que é palavra essencial
comece esta canção e toda a envolva.
Amor guie o meu verso, e enquanto o guia,
reúna alma e desejo, membro de vulva.

Quem ousará dizer que ele é só alma?
Quem não sente no corpo a alma expandir-se
até desabrochar em puro grito
de orgasmo, num instante de infinito?

O corpo noutro corpo entrelaçado,
fundido, dissolvido, volta à origem
dos seres, que Platão viu completados:
é um, perfeito em dois; são dois em um.

Integração na cama ou já no cosmo?
Onde termina o quarto e chega aos astros?
Que força em nossos flancos nos transporta
a essa extrema região, etérea, eterna?

Ao delicioso toque do clitóris,
já tudo se transforma, num relâmpago.
Em pequenino ponto desse corpo,
a fonte, o fogo, o mel se concentraram.

Vai a penetração rompendo nuvens
e devassando sóis tão fulgurantes
que nunca a vista humana os suportara,
mas, varado de luz, o coito segue.

E prossegue e se espraia de tal sorte
que, além de nós, além da própria vida,
como activa abstracção que se faz carne,
a ideia de gozar está gozando.

E num sofrer de gozo entre palavras,
menos que isto, sons, arquejos, ais,
um só espasmo em nós atinge o clímax:
é quando o amor morre de amor, divino.

Quantas vezes morremos um no outro,
no húmido subterrâneo da vagina,
nessa morte mais suave do que o sono:
a pausa dos sentidos, satisfeita.

Então a paz se instaura. A paz dos deuses,
estendidos na cama, quais estátuas
vestidas de suor, agradecendo
o que a um deus acrescenta o amor terrestre.
(p.19)

Nota-se a presença de alguns verbos no imperativo, como dando uma instrução, e a tentativa clara de se fazer junção entre alma e desejo, membro e vulva, afirmando o poeta não ser o amor um sentimento só da alma. Barbosa insere esse poema no grupo que nomeia como *A mulher, sujeito desejoso*, no qual os poemas possuem a temática da celebração do encontro amoroso:

Unidos – eu + eu/ homem + mulher –, os poemas enveredam pela trilha de celebração do encontro amoroso. Encontro cariciosa e lentamente desejado, até o ápice do “Coito”, figurado pela fusão “amor” + “palavra”, equivalente a masculino + feminino, cuja síntese é o “nós”. Mediada pela voz masculina subjaz a palavra feminina, em íntima comunhão de sensações e sentimentos. É a epifania do prazer que, explodindo em sensações corpóreas, abrange, ainda, a dimensão psíquica da relação amorosa. (p.44)

Sobre a escrita do poema em questão Barbosa afirma que em suas entrelinhas está o conceito de erotismo para Drummond, seguidor de Bataille, para quem a pulsão sexual que une homem e mulher e está muito próxima das pulsões de vida e morte, trabalha na busca pela continuidade. A erotologia de Drummond faz também referência à continuidade dos seres que, na relação sexual, buscam se (con) fundir: “O corpo noutro corpo entrelaçado,/ fundido, dissolvido...”.

Barbosa aponta que, metaforicamente, o poeta representou o binômio masculino + feminino numa relação entre as palavras, respectivamente: o *amor* que é *palavra*; o *verso* envolvido pela *canção*; o *desejo* se reunindo a *alma*; e a reunião entre o *membro* e a *vulva*. Assim, quase matematicamente, Barbosa aponta os desdobramentos dessas relações de palavra:

(...) configura-se a exaltação do encontro amoroso, agora corporificado em “verso”/ “canção”, ou seja, vestido de verbo/ “palavra”. Poeticamente, define-se, mais uma vez, o erotismo da acepção drummondiana. Exigência corpórea que dirige o homem em busca da mulher – “membro” → “vulva” –, o erotismo supõe e exige também o sentimento – “desejo” + “alma” –, para chegar à sua plena expressão – “amor” = “palavra”. (p.49)

O poder da linguagem está entregue ao amor e é ele quem imporá sobre o poema a magia do ato. A referência ao mito de Aristófanes citado por

Platão no *Banquete* dá a conhecer acerca da tentativa de unidade existente na relação sexual:

Segundo o mito, a humanidade, originalmente, era formada por três sexos: o masculino, o feminino e o andrógino. Os andróginos – seres redondos (perfeitos), dotados de quatro mãos, quatro pernas, duas faces, dois genitais (o masculino e o feminino), quatro orelhas e uma cabeça – por seu poder decidiram desafiar os deuses. Foram, então, castigados por Zeus, que os seccionou em duas metades. Enfraquecidos, devido à mutilação sofrida, eles passaram a procurar suas metades correspondentes. Originou-se, desse modo, eros, impulso restaurador da primitiva integridade. (p.59)

O desejo de continuidade também é apontado por Georges Bataille como o que encaminha o homem e a mulher para a relação sexual: nela, a descontinuidade dos seres é trocada por uma continuidade profunda, desejada. Por força de eros alcança-se uma dimensão outra, metafísica, *região extrema, etérea, eterna*, viagem que se inicia no erotismo dos corpos e atinge o erotismo sagrado que nos eterniza por meio de sensações únicas. Esse eternizar-se também pode ser visto como um pilar primordial do erotismo literário, pois, ao inserir no papel a atividade sexual, o poeta eterniza aquele momento. A viagem que se inicia nos corpos transporta o eu lírico para *além da própria vida*; a completude dos seres, alcançada no momento do gozo, coloca-os no alcance do divino, instante de plenitude que os guia para *a paz dos Deuses*. Esse é o momento que o prazer sexual aproxima-se do prazer da adoração divina, quando se agradece a Deus pelo *amor terrestre*, reaproximando o humano do sagrado.

Ainda sobre a participação masculina e feminina na atividade sexual do poema, percebe-se que a atividade do masculino está ligada ao sacrificador, sendo a feminina o sacrificado, conceitos de Bataille corroborados por Barbosa:

Ao bardo (ao homem) cabe a iniciativa de procura, de ir ao encontro. À palavra (à mulher), compete, em atitude ofertante, o render-se, a acolhida, a fim de que, para ambos, o gozo se consume. É o homem quem provoca – “toque do clitóris” –, quem age – “penetração rompendo nuvens” –, quem tem a primazia do poder – “varado de luz o coito segue”. (p.50)

O homem, ao tocar o clitóris, dá início ao ato sexual, mas, é interessante notar o reconhecimento do prazer feminino feito pelo eu lírico: não é um toque qualquer, em que figure desconhecimento do corpo feminino e nem ocorre sem intenção; é com o *delicioso toque* no corpo da parceira, onde se

sabe que é a morada do prazer primitivo, que o eu lírico do poema inicia a relação sexual.

Segundo Barbosa, ao corporificar a experiência vivida em texto, o poeta cria duas dimensões: dimensão sensória de prazer e dimensão sensível de representação estética (p.50); as quais dão origem a imagética do texto, para, assim, guardar a experiência do sexo sob seu olhar.

Outros poemas ainda possuem esse *clima de mágico ritual iniciático* (p.44) e são maioria no total do livro. Na classificação de Barbosa: “Em teu crespo jardim anêmonas castanhas”, “Sob o chuveiro amar”, e “Coito”; em nossa classificação, que abarca esses e mais alguns poemas: “A língua girava no céu da boca”, “Sem que eu pedisse, fizeste-me a graça”, “Quando desejos outros é que falam”, “No pequeno museu sentimental”, “O que o bairro Peixoto” e “Para o sexo a expirar”.

No poema “Em teu crespo jardim anêmonas castanhas” o corpo da mulher é metafórica e metonimicamente representado:

Em teu crespo jardim, anêmonas castanhas
detêm a mão ansiosa: Devagar.
Cada pétala ou sépala seja lentamente
acariciada, céu; e a vista pouse,
beijo abstrato, antes do beijo ritual,
na flora pubescente, amor; e tudo é sagrado.
(p.33)

Utilizando-se da metáfora tradicional da flor para metaforizar o órgão genital feminino, Drummond inova na escolha da flor, *anêmonas castanhas*. Para Chevalier e Gheerbrant, no *Dicionário de símbolos* (2002), a anêmona simboliza o efêmero, a fragilidade de quem com um vento se desfaz (p.56). Sobre o poema em questão, Barbosa afirma: “Centrado sobre o púbis feminino, metaforicamente representado, o discurso poético oscila entre a voz masculina, desejosa, e a feminina, ofertante de prazer. À ansiedade do homem, responde a doçura exigente da mulher: ‘Devagar’.”(p.44) A mulher, apesar de frágil, impõe o ritmo do ato sexual e sua ação soa ativa em meio a passividade com que é descrita pelo eu lírico. Outros aspectos do poema são observados por Barbosa:

O poema caminha entre sons fechados e abertos, marcando, assim, foneticamente, o binário masculino/feminino. Binário não conflitante, mas de busca da fusão intercomplementar, e que se espalha, ainda,

no espaço aberto – “jardim” –, onde o homem acaricia e colhe delicadamente – “beijo abstrato”/ “beijo ritual” – a flor, ou seja, procura a mulher. (p.44)

Nesse pequeno poema, a sacralização do ato amoroso também é latente, o que faz lembrar a tentativa do primeiro poeta do amor cortês: Guilherme IX de Poitiers, que, com a invenção do amor cortês, quis dar-lhe o mesmo grau sublime do amor sagrado. Aqui, entre *beijo abstrato* e *beijo ritual*, o amor/sexo é sacralizado e sacramentado.

O poema seguinte, “Sob o chuveiro amar”, para Barbosa, amplia e aperfeiçoa tenho saudades de uma dama em sua temática do ato sexual que se desenrola no banheiro:

Sob o chuveiro amar, sabão e beijos,
ou na banheira amar, de água vestidos,
amor escorregante, foge, prende-se,
torna a fugir, água nos olhos, bocas,
dança, navegação, mergulho, chuva,
essa espuma nos ventres, a brancura
triangular do sexo — é água, esperma,
é amor se esvaindo, ou nos tornamos fonte?
(p.43)

O *amor escorregante* que *foge, prende-se,/ torna a fugir*, remete para a busca fugidia desse sentimento. No *Dicionário de símbolos* o amor aparece equivalendo-se a Eros:

Se dúvida, Eros tem muitas outras genealogias. Mais frequentemente considerado como filho de Afrodite e de Hermes, ele possui, diz Platão em *O banquete*, uma natureza dupla, podendo ser o filho da Afrodite Pandêmia, deusa do desejo brutal, ou da Afrodite Urânia, que é a deusa dos amores etéreos. Pode também, no sentido simbólico, ter nascido da união de Poros (Recurso) e de Pênia (Pobreza), porquanto ele está, a um só tempo, sempre insatisfeito, à procura de seu objetivo, e pleno de malícias para alcançar suas finalidades. Na maioria das vezes, é representado com uma criança ou um adolescente alado, nu, *porque encarna um desejo que dispensa intermediários e não saberia se esconder* (Alexandre de Afrodísias, in TERS, 15). O fato de que o Amor seja uma criança simboliza, sem dúvida, a eterna juventude de todo amor profundo, mas também uma certa irresponsabilidade: o Amor zomba dos humanos que caça, por vezes mesmo sem os ver, aos quais cega ou inflama (...) (2002, p.46)

É interessante notar que os dois na verdade são um só, e, no espaço do poema cria-se uma simbologia do amor/eros que escapa, dando-lhe ar de irresponsabilidade, mas deixando no ar uma indagação de rica

simbologia também: *nos tornamos fonte?* Essa pergunta faz lembrar a busca que se empreende, também, pela fonte da juventude; estaria ela no amor erótico? Na união dos corpos residiria a juventude, talvez mais procurada do que o próprio amor? Barbosa também afirma que nesse poema a intenção seria: “(...) cantar o amor enquanto expressão de vida – “água”, “esperma”, “fonte” –, enquanto atitude humana de busca e partilha de e com o outro.” (p.45) Barbosa acrescenta mais algumas impressões sobre esse poema:

À volúpia do encontro homem + mulher, em relação amorosa, assinalada pelas pausas, pela enumeração exaustiva, através dos verbos e substantivos, alia-se a presença ativa da mulher. Desaparece o impessoal “a gente”, cedendo espaço ao par, graças ao plural “ventres”, reiterado pelo emprego do “nós”. (p.45)

Ainda para Barbosa, a questão da busca e da partilha se prolonga no poema “Coito”. Faz-se necessário frisar que, na publicação em livro o poema muda de título, agora é “A castidade com que abria as coxas”. Igualmente aos demais poemas, tem como título sua primeira frase:

A castidade com que abria as coxas
e reluzia a sua flora brava.
Na mansuetude das ovelhas mochas,
e tão estreita, como se alargava.

Ah, coito, coito, morte de tão vida,
sepultura na grama, sem dizeres.
Em minha ardente substância esvaída,
eu não era ninguém e era mil seres

em mim ressuscitados. Era Adão,
primeiro gesto nu ante a primeira
negritude de corpo feminino.

Roupa e tempo jaziam pelo chão.
E nem restava mais o mundo, à beira
dessa moita orvalhada, nem destino.
(p.95)

Percebe-se que há no poema uma dimensão de eternidade – *Roupa e tempo jaziam pelo chão* –, como também de universalidade – *eu não era ninguém e era mil seres*. Sobre o poema, em seu âmbito geral, Barbosa diz:

Aqui, o amor sexual atinge o seu ponto alto de expressão, até mesmo pela forma adotada, o clássico soneto. Rompem-se, assim, formal e tematicamente, as fronteiras do aqui e agora, e o poema, centrando-se sobre o ato sexual, visto como partilha de sentimentos e sensações, resgata o erotismo em sua dimensão humana e universal. (p46)

O coito, louvado como o extremo da vida que alcança a morte, é responsável pelas duas dimensões, no momento em que paralisada o tempo cronológico, fundindo com passado e presente, e iguala todos os homens e mulheres, que, evocando os tempos primordiais, são todos Adão, primeiro sujeito desejante, e Eva, primeiro um sujeito desejoso. Porém, nada disso existiria se não fosse a mulher e seu receptáculo de prazer: pela visão do *homo*, de seu ponto de vista, *à beira/ dessa moita orvalhada* – a vagina – alcançada pelo atividade sexual, é que essas dimensões são possíveis de serem também alcançadas, transsubstanciando-se em plena realização de sua virilidade. (Barbosa, p.46):

Abrindo-se e fechando-se sobre a mulher, metonimicamente representada no que a constitui em sua feminilidade – a região pubiana –, o soneto estrutura-se em círculo. Desenha-se, do ponto de vista formal, a plenitude de que se reveste o texto, tematicamente. Plenitude originada no encontro homem + mulher, em ato de relação amorosa, quando, no dizer cifrado do poeta, se ultrapassam os limites da individualidade e se penetram os horizontes do contínuo e do permanente.

No poema “Sem que eu pedisse, fizeste-me a graça” o receptáculo do prazer agora é o órgão sexual masculino, adorado pela mulher ajoelhada aos pés do homem:

Sem que eu pedisse, fizeste-me a graça
de magnificar meu membro.
Sem que eu esperasse, ficastes de joelhos
em posição devota.
O que passou não é passado morto.
Para sempre e um dia
o pênis recolhe a piedade osculante de tua boca.

Hoje não estás sem sei onde estarás,
na total impossibilidade de gesto ou comunicação.
Não te vejo não te escuto não te aperto
mas tua boca está presente, adorando.

Adorando.

Nunca pensei ter entre as coxas um deus.
(p.51)

Neste poema, o homem ocupa uma posição de passividade, em que a mulher toma as rédeas do ato sexual e surpreende-o. Com *piedade*

osculante, a mulher oferece ao homem o prazer outro que o surpreende, o que confere ao poema um tom de dupla gratidão: agradecimento pelo antigo gesto da mulher, hoje inacessível, e também aos poderes do sexo, que deu ao seu membro viril ares de *um deus*, ao por a mulher em *posição devota*, posição de oração, mas também do sexo, para lhe render adoração. A simbologia entre o erotismo e a religião é latente e palpável.

Outro poema que fala de uma forma diferente de prazer é “Quando desejos outros é que falam”:

Quando desejos outros é que falam
e o rigor do apetite mais se aguça,
despetalam-se as pétalas do ânus
à lenta introdução do membro longo.
Ele avança, recua, e a via estreita
vai transformando em dúcida paragem.

Mulher, dupla mulher, há no teu âmago
ocultas melodias ovidianas.
(p.63)

Louvor ao sexo anal, novamente o eu lírico faz referência à fome como desejo ardente, *o rigor do apetite mais se aguça* para satisfação de uma possível fantasia sexual: bater na outra porta do prazer e esta ser aberta. Essa outra porta encaminha-se para a existência da *dupla mulher*, que guarda em seu corpo essas duas possibilidades de oferta erótica ao homem.

O “No pequeno museu sentimental” é emblemático da temática abordada no livro:

No pequeno museu sentimental
os fios de cabelo religados
por laços mínimos de fita
são tudo que dos montes hoje resta,
visitados por mim, montes de Vênus.

Apalpo, acaricio a flora negra,
a negra continua, nesse branco
total do tempo extinto
em que eu, pastor felante, apascentava
caracóis perfumados, anéis negros,
cobrinhas passionais, junto do espelho
que com elas rimava, num clarão.

Os movimentos vivos no pretérito
enroscam-se nos fios que me falam
de perdidos arquejos renascentes
em beijos que da boca deslizavam

para o abismo de flores e resinas.

Vou beijando a memória desses beijos.
(p.81)

Este poema inclui-se aqui no grupo da louvação ao prazer, mas é exemplo perfeito do tom memorialístico e saudoso que atravessa todo o livro. Remetendo ao museu, espaço onde se guardam objetos que marcaram determinado tempo, de valor histórico e cultural, o eu lírico aponta para a valorização do sentimento e da experiência sexual de outrora. A memória sexual positiva é apresentada em *movimentos vivos* que saem do pretérito para o presente da escrita, que faz o eu lírico ser pleonástico: *Vou beijando a memória desses beijos*.

O último poema desse grupo é também o último poema do livro, “Para o sexo a expirar”:

Para o sexo a expirar eu me volto, expirante.
Raiz de minha vida, em ti me enredo e afundo.
Amor, amor, amor — o braseiro radiante
que me dá, pelo orgasmo, a explicação do mundo.

Pobre carne senil, vibrando insatisfeita,
a minha se rebela ante a morte anunciada.
Quero sempre invadir essa vereda estreita
onde o gozo maior me propicia a amada.

Amanhã, nunca mais. Hoje mesmo quem sabe?
enregela-se o nervo, esvai-se-me o prazer
antes que, deliciosa, a exploração acabe.

Pois que o espasmo coroe o instante do meu termo,
e assim possa eu partir, em plenitude o ser,
de sémen aljofrando o irreparável ermo.
(p.103)

A organização do livro inseriu por último uma louvação do sexo que é também um adeus: o eu lírico, *expirante*, à semelhança de um velho sátiro, dá adeus à vida e ao sexo. Eros aqui, mais do que nunca, exprime-se em pulsão de vida: a *carne senil* ainda deseja a vida, quer gravar no *sempre* a possibilidade do gozo na junção com o corpo da amada, junção apontada como plenitude do ser, tão buscada ao longo da vida e desejada até no momento da morte: Pois que o espasmo coroe o instante do meu termo. O gozo – a pequena morte – enfim alcança a morte grande e verdadeira.

É interessante frisar a contraditória publicação desse livro: centralizado no sexo, que, seguindo as definições outrora discutidas aqui, relaciona-se sobremaneira com a pulsão de vida, o livro apenas foi publicado postumamente. Drummond não queria dar a conhecer sua face erótica ou desejou ser lembrado vivo, embora já morto? O livro imprime-se como uma biografia erótica, pois, realizados ou não, os encontros sexuais foram ricamente imaginados pelo poeta.

O medo de ser confundido com um velho bandalho envolve também os poemas que tem como tema as formas outras do sexo, como os louvores a bunda feminina, ao sexo anal, e os que louvam também o uso prazeroso da boca e da língua no ato sexo. Os poemas que centralizam sua pulsão erótica diretamente na bunda feminina são oito: “Coxas bundas coxas”, “A bunda, que engraçada”, “No corpo feminino, esse retiro”, “Bundamel bundalis bundacor bundamor”, “No mármore de tua bunda”, “Quando desejos outros é que falam”, “A outra porta do prazer” e “Era bom alisar seu traseiro marmóreo”. Outros que tem como tema recorrente o sexo oral, ou apenas a utilização da língua como órgão de fazer amor, são nove: “Era manhã de setembro”, “A língua girava no céu da boca”, “A língua francesa” (esse em louvor a língua mais rica em termos amoroso, como diz Alexandrian, o francês), “A língua lambe”, “Sem que eu pedisse, fizeste-me a graça”, “Mimosa boca errante”, “A carne é triste depois da felação”, “Sugar e ser sugado pelo amor” e “As mulheres gulosas”.

3.2 Eros *femina* em *Educação sentimental*

Maria Teresa Horta, para justificar a corporalidade de sua escrita, *linguagem-corpo, do corpo da poesia./ Linguagem ardente do corpo da literatura*, busca afirmação em Roland Barthes e Marguerite Duras, ambos citados em seu discurso de abertura do XII Seminário Nacional e o IV Seminário Internacional Mulher e Literatura que foi publicado, posteriormente, no livro de ensaios *Mulheres e literatura* (Flores, 2013). Do primeiro ela faz a seguinte citação: “Barthes escrevia sobre e com essa linguagem: <<A linguagem é uma pele: esfrego a minha linguagem contra o outro (...) a minha

linguagem treme de desejo.>>” (p.26); já sobre a segunda ela cita: “Marguerite Duras disse: <<o corpo do escritor participa do que ele escreve. Os escritores provocam a sexualidade em relação a si próprios>>...” (p.26). Ambos utilizados a favor de sua escrita, corroboram a força corpórea da sua linguagem, Barthes, descrevendo a linguagem como um dos sentidos humanos, próxima do tato, justifica o prazer do texto, no texto e além do texto, pois habita a linguagem que utilizo para alcançar o prazer. Já Duras atenta para o corpo do escritor/escritora, do qual não se pode abrir mão na hora da escrita para o qual o prazer da sua própria escrita seduz ao ponto de alcançar sensações corpóreas, provocando a sexualidade em si mesmos.

Assim apresenta-se o ideal de escrita da escritora portuguesa Maria Teresa Horta, de quem Tereza Isabel de Carvalho diz, no ensaio “A poética de Maria Teresa Horta: da luta pela liberdade ao voo da escrita”(Flores, 2013, p.409-419), que as *sucessivas imagens visuais e total insubordinação da linguagem* (p.410) caracterizam-lhe os escritos, como também: “O ideal de liberdade, no mais amplo sentido possível, configura-se com um dos aspectos mais significativos da obra poética de Maria Teresa Horta.” (p.409)

Sobre liberdade e transgressão em seus escritos, a própria Horta se revela:

Na exigência da transgressão.

Do excesso.

Desobediência e rebeldia.

Numa simultânea busca de sobressalto e estranheza, porque nada basta nunca a quem escreve (...)

(Flores, 2013, p.25)

Em “A rosa que sangra na poesia de Maria Teresa Horta” (Flores, p. 127-138), Ana Maria Domingues de Oliveira fala do desenvolvimento de sua trajetória como escritora:

A trajetória individual da escritora Maria Teresa Horta, como poetisa, revela uma coerência e uma densidade raramente vistas na poesia desta passagem de século XX para o XXI, muito embora a autora seja mais conhecida por seu trabalho coletivo *Novas Cartas Portuguesas*, publicado nos últimos anos da ditadura salazarista. (p.127)

Oliveira elenca como traços inconfundíveis da escrita de Teresa Horta as *características singulares* tais que *fazem inconfundível o estilo da poetisa*. (p.135): “Uma dessas características é a sintaxe, permanentemente,

em luta com o corte dos versos, criando pausas inesperadas, vazios que levam o leitor a um estado de constante expectativa sobre o desenrolar da teia dos versos.” (p.135) Outro recurso igualmente frequente em sua poesia é o da enumeração, que consiste no “encadeamento sonoro das palavras que acaba por contaminar-lhes também o sentido (...)” (p.135), dando ao poema um caráter de unidade.

Sobre a temática feminista, Tereza Isabel de Carvalho afirma, igualmente Maria João Reynaud, que com o livro *Minha Senhora de Mim* foi que houve uma viragem na produção escrita de Teresa Horta, com uma maior abertura para tratar do universo feminino:

Ainda que a ideia da libertação feminina apareça, nas primeiras obras, sempre de maneira muito simbólica, por isso pouco agressiva, foi em *Minha Senhora de Mim*, de 1971, que esse tema é assumido abertamente pela poeta, quando consegue promover um encontro perfeito entre o corpo erotizado da mulher com sua alma desejosa de libertação de tudo que lhe foi negado pela sociedade cristã, machista, opressora e repressora. (p.412)

Continuando esse caminho transgressivo, em 1975 publica *Educação sentimental*, livro objeto de nosso estudo, que, segundo Oliveira, é composto por *poemas sobre a descoberta do corpo e da sexualidade, de uma perspectiva feminina* (p.128). Também Carvalho faz algumas observações sobre o livro aqui analisado:

Em *Educação sentimental*, publicada em 1976, já em clima de liberdades sociais e políticas, sem qualquer subterfúgio e como mulher inteiramente liberada de preconceitos e amarras, passa a tratar da poética do corpo, tanto feminino quanto masculino, pesquisando os seus odores e descobrindo as sensações que valorizam o erotismo contido em cada uma de suas partes, mesmo aquelas pouco ou nunca consideradas pelos poetas. (p.412-413)

Antes de iniciar-se a análise dos poemas é mister entender o lugar da mulher, a *femina*, na relação social, que se espelha na relação sexual, e chega até a pena da mulher escritora. Sobre a participação da mulher no pacto civilizatório, para o qual regras necessitam ser impostas para manutenção da ordem, Tânia Maria Cemin Wagner, no ensaio “A personagem feminina e a sexualidade” (Flores, 2013, p. 401-408), cita Sigmund Freud:

Freud, em *O mal-estar da civilização* (1929-30), considera que o sentido da vida é a busca de prazeres, os quais não reconhecem limites, postergação, nem outro. Assim, a civilização surge da

necessidade de impor restrições ao menos para que não danifique ou destrua seus próprios objetos (conduzindo à morte) e para que alguma felicidade seja possível ao longo da vida. Nesse texto, Freud descreve a mulher como a grande solapadora do pacto civilizatório, até porque não é percebida como sujeito constituído da mesma maneira que o homem, principalmente por ser considerada como objeto de desejo. (p.404)

Assim, ocupando esse espaço de *grande solapadora do pacto*, a mulher objeto de desejo, que perturba sexualmente o homem, aos poucos, vai galgando espaço por meio da organização nas lutas feministas, deixando de ocupar apenas o lugar de objeto para se fazer sujeito:

Isso se modifica com a evolução das conquistas feministas, tirando a mulher de um lugar de objeto de desejo, apenas, para sujeito desejante, também. As mulheres, ao exporem seus desejos sexuais, agem como um homem e isso atemoriza a masculinidade desses. Quando a diferença é pequena, o outro se torna alvo de intolerância, a qual tem como objetivo restabelecer uma discriminação, uma vez que as identidades ficaram muito próximas e com sentimento de ameaça. Para o homem, toda a feminização é sentida como perda, interessando-lhe manter a feminilidade à distância, tentando garantir que este a mais inscrito em seu corpo lhe confira de fato alguma imunidade. (p.404)

Portanto, ao produzir textos com temática erótica, Maria Teresa Horta inscreve-se no espaço masculino, sai do espaço de objeto desejável para ocupar a posição de sujeito desejante, outrora legada apenas ao homem. Porém, a experiência da *femina* é que surge em seus textos, pois, como já justificado por ela própria, ancorando-se em Marguerite Duras, *o corpo do escritor participa do que ele escreve*.

O poema primeiro de *Educação sentimental* possui o mesmo título do livro e surge como um texto injuntivo:

Educação sentimental

Põe devagar os dedos,
devagar...
carrega devagar
até ao cimo

o suco lento que
sentas escorregar
é o suor das grutas,
o seu vinho

Contorna o poço,
aí tens de parar,

descer, talvez,
tomar outro caminho...

Mas põe os dedos e sobre
devagar...

Não tenhas medo
daquilo que te ensino...
(1983, p.105)

Com muitos verbos no imperativo, nada mais é que um ensinamento, uma epígrafe descrevendo a utilidade de tal livro e anunciando em primeiro plano ao que veio. No ensaio “Memória e história em *Mulheres de Abril* de Maria Teresa Horta”, Osmar Soares da Silva Filho (Flores, 2013, p.111-124) aponta no livro *Mulheres de Abril* a criação do que se pode chamar de uma nova simbologia da água, elemento do qual Teresa Horta renega a passividade, tomando para sua poesia a ideia de constante movimento da água, como seu caráter carnal de ligação entre os seres:

Ao questionar a composição da “ÁGUA”, Horta denuncia a alocação do feminino nas águas passivas e caladas e requer a um novo lugar: ou o fogo ou as águas mais revoltas, amorosas, carnis, ligantes de todos os seres, como podemos ver no poema “Educação sentimental” (...) (p.122)

O caráter carnal do elemento em questão é apontado no primeiro poema aqui analisado. A água, para Chevalier e Gheerbrant (2002), apresenta três significações simbólicas básicas e dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Também o vinho acompanha esse mesmo campo semântico de significações: “(...) o vinho é geralmente associado ao sangue, tanto pela cor quanto por seu caráter de essência de planta: em consequência, é a poção de vida ou de imortalidade. (...) Na Grécia antiga, o vinho substituíra o sangue de Dionísio e representava a bebida da imortalidade.” (p.956-957)

Assim, ao comportar em sua gruta – vagina – água e vinho, o eu lírico feminino indica para o parceiro uma dupla fonte da juventude, tema que surge também no poema “Sob o chuveiro amar”, de Carlos Drummond de Andrade. Silva Filho também aponta uma interpretação quanto a simbologia desses líquidos:

A imagética poemática em torno dos humores do corpo, “o suor das grutas/ o seu vinho”, é comprobatória do tipo de “água”, o tipo de

feminilidade, ou “ser fêmea”, buscado pelas *Mulheres de Abril*. A mulher nova emerge do próprio prazer, das próprias “águas”, não mais estagnantes e paradas, mas recuperadas ao seu sentido original de centro da vida e das regenerescência. São águas que vem da fonte-mulher, de um “poço” contornado, explorado à voz de comando de sua dona. (p.122)

Os verbos no imperativo, além de inserir no poema ares de um ensinamento, ainda dão conta de guardar em si um sinal dessa *mulher nova*, dona do seu corpo e prazer, que guia o parceiro pelos seus caminhos, para ele, talvez, desconhecidos. Carvalho (Flores, 2013) fala sobre a utilização desses verbos em outro poema de Teresa Horta, como também do uso do advérbio *devagar*, modo de controle sob o próprio corpo, imprimindo ao parceiro seu tempo na relação sexual:

[os verbos no modo imperativo] dão conta de que o eu-lírico rompe, de vez, com a submissão e passa a conduzir ou determinar o que o parceiro deve fazer nessa viagem erótica em busca do prazer de ambos; também, a lentidão indicada pela repetição do verbo ‘devagar’ conota não apenas tranquilidade, mas, sobretudo a firmeza e convicção determinada pela expressão ‘meu desejo’. (p.412)

Em outros poemas ainda a temática erótica é aproximada da renovação e da imortalidade pelo uso do simbolismo da água. Como o próximo poema a ser analisado:

Domínio

Não deixe que as coisas
me dominem
nem que a vasta secura
me adormeça

nem que a vela
me apague
nos sentidos
a febre a que a boca não se entrega

Não deixe nem que deixes
tuas armas
que a piscina de meu ventre se entorpeça

nem que a vara
se quebre na saudade
nadando contra aquilo
que me vença
(p. 109)

O *poço* agora dá lugar à *piscina*, duas ricas associações com a fonte da juventude. As águas presas em reservatório, paradas, não retiram a simbologia que clama contra a passividade, mas, de certa forma, ainda guardam na mulher renovada do presente resquícios da antiga submissão. O título e a temática desse poema apontam para isso também: o *domínio*, aqui, seria no homem sobre o eu lírico feminino; mas é um doce domínio, pelo qual o homem é guiado para satisfazer os pedidos de sua amante, que remetem a um pacto erótico-amoroso.

Reverberando o tema da simbologia da água, tem-se um outro poema que merece atenção:

Voragem

Tenho de mim
os gestos da voragem

a raiva com que as pedras
devoram o seu tempo
O inquieto rumor
de uma paisagem

e uma inversa paz
que não suspendo

Sedenta não a dor
mas a viagem
no corpo interior de uma piscina
onde a água dos olhos não é nada
e onde se nada como quem se afirma

Que se o ferro aceita
a morte dada

na ponta mais aguda
do seu ventre

tenho do ferro
a morte provocada
num suicídio lento
que não prendo
(p.107-108)

Os *gestos da voragem* indicam a subversão, residente tanto no gesto/escolha de escrever poemas eróticos quanto no gesto subversivo do sexo como transgressão e violação. A viagem também tem uma significação diversa: os poemas desse livro, de forma geral, apontam para uma viagem erótica pelo corpo, de conhecimento e renovação dos significados de suas

partes. O eu lírico, *sedenta* por empreender essa viagem pelos prazeres do corpo, utiliza a simbologia da piscina, tanto para nela nadar como para aplacar sua sede. O ferro, metáfora para o órgão sexual masculino, ao aceitar a morte do gozo, provoca também a morte do eu lírico, gozo - *suicídio*, porque procurado, buscado, e, enfim, alcançado.

Outro poema que metaforiza os corpos dos amantes em piscinas é o seguinte:

Modo de amar – III

É bom nadar assim
em cima do teu corpo
enquanto tu mergulhas já
dentro do meu

Ambos piscinas que a nado
atravessamos
de costas tu um amor
de bruços eu
(p.184-185)

Esse poema insere-se numa linhagem de poemas com o mesmo título, mudando apenas a numeração, que, no âmbito geral, retratam casais em posições sexuais várias, vários *modos de amar*. Nesse, igualmente aos outros, faz referência a posição, *de costas/de bruços*, mas é interessante frisar o ato marcado pelo verbo *nadar*: os corpos – piscinas, fontes de prazer um do outro, nos quais os amantes misturam suas águas vitais, faz do verbo em questão metáfora para o ato sexual.

O *mergulho* do poema acima faz lembrar outro poema, de controvertido tema, também presente no livro *Educação sentimental*:

Sobre a fertilidade e a menstruação

Há um cisne
que mora no meu ventre
num ritual esmaltado
de lazes

movendo o dorso
como quem procura
já no nadar o cume do prazer

Pérgula bordada
no cimo da garganta

gula das coisas
que contorna – óvula

mansa cisterna
 onde nada ainda
 o cisne branco no sangue que circula

Menstruo do corpo
 tão próximo da terra
 que se confunde com a
 morte e a magia

(margens do corpo)

que da mulher nasce
 por onde o cisne devagar
 nos guia

Estações do corpo
 o verão – a laranjeira
 a febre alta
 no ovo que se solta
 fecunda a praia
 onde o cisne encontra
 uma pálida e rápida
 roseira

O rosto os peitos
 o colo
 como um lago

as trompas logo
 usadas
 pelo ócio

a placenta
 o líquido amenóico
 onde viscosa planta se alimenta

Aleas sulcadas
 por íntimo labor

dálias tomadas
 num olor de jade

e o cisne nada no ventre
 entre os nenúfares
 fungos do útero
 em cada fim de tarde
 (p.120-121)

Carvalho diz que esse poema impressiona não só pelo tema, mas
 sim *pela força do seu significado e forma de expressão:*

O que sempre fora tratado como uma impureza inerente ao corpo da mulher, por isso os homens deveriam evitá-las em tais circunstâncias, para que não ficassem impuros também, é descrito no poema por meio da imagem poética do cisne branco, ave imaculada de grande poder e graça, cuja simbologia é a viva epifania da luz (CHEVALIER; GHERRBRANT, 2006, p. 257) e outras metáforas visuais que sugerem a cópula e o ambiente interior do útero, propício à fecundação. Esse acontecimento espetacular está, também, em consonância com o que diz Bataille (1988, p11): “embora a atividade erótica comece por ser uma exuberância de vida, o objeto desta busca psicológica, independente da preocupação da reprodução, não é estranho à morte”, como expressam os versos “tão próximo da terra que se confunde/ com a morte e a magia”. (p.413)

A *mansa cisterna* não faz referência unicamente à vagina, órgão ligado mais ao prazer que a reprodução, mas sim a todo o sistema reprodutivo feminino e o mistério que carrega em seu interior. Mistério que fez os médicos da Idade Média afirmar que o sangue da menstruação, impuro, circulava pelo corpo, levando consigo as impurezas que causavam oscilações no corpo e na condição psicológica da mulher.

Nesse poema vê-se a aproximação entre o sublime e o grotesco, que Mary Russo (apud Borges, 2013, p.71) afirma serem “gêmeos siameses”. Compondo uma estranha unidade na diversidade, esses dois planos, quando utilizados para construir imagetivamente o corpo da mulher guia-o para uma associação ao enigmático e ao estranho, pilares do grotesco. Mas, para Borges: “A combinação inusitada desses elementos, o estranho ou monstruoso convivendo com o belo e o aprazível não é, segundo Russo (2000), uma discrepância. De fato, em termos estéticos, o monstruoso pode se associar ao ornamental sem que isso seja uma incoerência profunda.” (p.72)

O mergulho do parceiro no corpo da sua amante também aponta para o que Borges nomeia como *feminilidade primordial*, em que o grotesco, em sua raiz etimológica, se funde e confunde com a caverna da vagina, porta subterrânea que vai dar no interior do corpo feminino uma simbologia tanto de terra, onde se planta a semente da reprodução, quanto de fonte/ piscina que contem prazeres vários:

Não seria esse o próprio corpo das mulheres? A associação do grotesco à etimologia (grotta-escro; caverna escavada) ecoa também àquelas construções de feminino que o associam ao escuro, ao profundo e ao frio, às forças ctônicas ancestrais. Cavernosa e

obscura, inacessível, mesmo que possa ser penetrada e vista por dentro – a anatomia dos órgãos sexuais femininos, projetados para receber e conter, portanto, signos do oco, do vazio, acentua essa percepção do corpo como caverna –, a matéria corporal feminina sempre foi objeto de elucubrações e suspeitas. Informe, mutável, suscetível a mudanças, o corpo das mulheres sempre esteve ao lado daquilo que fascina e assusta. Desse modo, “a visão arquetípica destes materiais (a associação do feminino com o escuro, o cavernoso, a terra) que ainda prevalece numa corrente de ‘feminismo cultural’ não acadêmico”, serve para postular “uma conexão natural entre corpo feminino (ele mesmo naturalizado) e os elementos ‘primordiais’, especialmente a terra” (Russo, p. 14). Nessa perspectiva, esses aspectos aparecem como emblema da feminilidade primordial, não sendo percebidos como mecanismos de derrogação daquilo que se constrói como feminino. (p.72)

Teresa Horta, imagetivamente, recria essa simbologia do corpo/caverna/fonte da mulher, mas o povoa de beleza: cisnes, áleas, nenúfares, roseiras, verões e laranjeiras; elementos que enriquecem e abrilhantam o interior grotesco/sublime.

Sobre o tema da submissão como pacto entre os amantes, iniciado com o poema “Domínio”, também se apresenta em outros poemas, como os que se analisarão a seguir:

A chama

Não creias que danço
perto
da chamada da tua mão

Meu amor de ti
liberta
não cansa a baga do vento
por desmanchada e incerta
(p.131)

Também balizado na negação, “A chama”, ao contrário de “Domínio”, tira do homem a crença de que a amante está ao alcance de sua mão, disponível; pelo contrário, o amor – que não se pode afirmar ser o amor pelo amante ou o amor próprio – liberta o eu lírico, liberdade conquistada da qual a *femina* não quer abrir mão.

No próximo poema, igualmente, a temática da liberdade suplanta a necessidade do amor erótico:

Só contigo

Não te digo que estou
e que me sei:

por dentro.

Eis o vício que alastra
e estala sobre o vidro:
das lentas coisas em meigo suicídio.

Desculpa meu amor
se não te sigo:
e me afundo depressa
e só comigo.
(p.135-136)

O domínio anterior está quebrado, o pacto entre amantes não prossegue. O *meigo suicídio*, lembrando o suicídio do poema “Voragem”, pode indicar a morte buscada e provocada do orgasmo; assim, entende-se que o pedido de desculpas ao amante, por não segui-lo, indique que a femina atingiu o clímax da relação sexual antes dele, ou sozinha.

Os poemas a serem analisados a seguir trazem uma temática nova, também encontrada no livro *O amor natural*, de Drummond, no poema “O que o Bairro Peixoto”, em que os primeiros versos cantam: “O que o Bairro Peixoto/ sabe de nós, e esqueceu!” (Andrade, 2010, p.89) O eu lírico relembra uma história de amor juvenil que se passou nesse bairro, mas que, com o tempo, apagou-se.

Os poemas de Teresa Horta possuem o mesmo tom, erotismo entre memória e esquecimento. No primeiro poema, ao contrário do eu lírico drummondiano que localiza o amor ocorrido naquele bairro exato, Horta indaga “Aonde?”, como se até dos recônditos da memória o encontro amoroso, também juvenil, tivesse se apagado:

Aonde?

Aonde o linho
da minha pouca idade?

Aonde a febre
da fenda mais aberta?

Aonde a memória
do que invade?

Aonde o mais que esqueço
em tua perca?

Aonde a cama
o sangue

aonde o ventre – o esperma?

O espasmo roto
Aonde
em minha raiva?

Aonde o ferro
dasilhargas certas?

E o sangue do Inverno
que se abate?
(p.107)

O segundo poema também faz referência à memória, não a que se quer lembrar, mas sim esquecer:

Poder esquecer

Poder esquecer que conheci
contigo
o interior antigo da cidade

a tua incerta boca
que corria
nas pontas dos meus seios
e minha face

Poder esquecer que ignorei
contigo
aquilo que quisemos e pensámos

as tuas lentas mãos
que percorriam
a curva dos meus rins
e as pernas que se abrem

Poder esquecer que conheci
contigo
os sítios mais meigos da cidade

os teus dedos que na minha
boca
entravam – percorriam
vorazes – insaciados

Poder esquecer que conheci
contigo
aquilo que escondemos. Não fizemos

a minha língua
no teu baixo ventre
a traçar caminhos que
perdemos

Poder esquecer que conheci
contigo
a recusa de nós...

Que ignorei contigo
tão meigas vontades que esquecemos
(p.137-139)

A recusa de nós marca, talvez, o fim de um relacionamento amoroso e o desejo de esquecer, na verdade, marca uma impossibilidade, pois figura como inesquecível na memória do eu lírico. O verbo conhecer, além de carregar em si uma significação ampla, remetendo também ao conhecimento em seu sentido bíblico, metáfora para o ato sexual, como observou Barbosa: “Conhecimento amoroso (sentido bíblico): ato de conhecer, ter relações sexuais com. Ou seja, relacionamento que conduz à penetração e desvendamento da intimidade do outro, e que só é possível através da posse e da sujeição consentida. Conhecimento que é fruto da experiência vivida.” (p.58)

Com o amante, a *femina* conheceu *o interior antigo da cidade/ os sítios mais meigos da cidade*, metáforas para a viagem pelos prazeres do corpo, seu interior e seus sítios.

O poema seguinte, ao louvar o sexo oral, também remete-se a esse conhecimento do outro pelo ato sexual, como também conhecimento de si mesmo e de seu corpo:

Face a face
Bebi de ti
o leite do teu corpo

inclinando baixo
a boca em tua
taça

Frente

a ti me ponho – me encontro
pois
e sem disfarce

Contigo meu amor:

Face
a face
(p.131)

Como em Drummond, o eu lírico femina também remete a utilização do verbo beber como metáfora para a satisfação sexual. O prazer erótico, corporificado, busca satisfazer a fome e a sede dos desejos ardentes. Para Rubem Alves: “O grande desejo dos poetas – seu sonho alquímico – é transformar o visível em comestível.” (ALVES, 2011, p.57)

Na relação sexual do poema de Horta, o visível do contato dos corpos resulta no comestível *leite* – sêmen – do corpo masculino. Sobre o leite, Chevalier e Gheerbrant dirão: “Primeira bebida e alimento, no qual todos os outros existem em estado potencial, o leite é naturalmente o símbolo da abundância, da fertilidade e também do conhecimento, compreendida essa palavra num sentido esotérico; e enfim, como caminho de iniciação, símbolo da imortalidade. (p.542) Assim, a referência ao sexo oral no poema abarca duas significações de conhecimento, tanto do conhecimento amoroso bíblico como do conhecimento da imortalidade inserido na bebida primordial.

Tem-se ainda outro poema que transforma o visível em comestível:

Cicuta

Debruça-te, amor
e colhe-me a manhã

bebe-me o hálito
morde-me os gemidos

eu sou o copo
de cicuta

(o vinho)

com o qual envenenas
os sentidos
(p.147)

Ao envenenar os sentidos do amado, o eu lírico femina reafirma-se como perturbação e provocação ao homem, quem, sinestesticamente – *bebe-me o hálito/ morde-me os gemidos* – age como modificadora de um estado inicial. O poema faz referência, também, ao vinho, bebida dionisíaca.

Igualmente Carlos Drummond em seu *O amor natural*, Teresa Horta elenca também partes do corpo, metonímias dos amantes e metáforas do prazer. No entanto, diferindo do poeta mineiro, a portuguesa não se concentra em definir apenas as conhecidas e ditas zonas erógenas – nádegas, peito,

vagina, pênis –, ela vai além, e vê como erótica zonas que comumente não se ligam ao prazer como virilhas, axilas, pés, mãos, pulsos, etc., derramando sensualidade e sexualidade por todo o corpo.

Nos poemas específicos para as zonas conhecidas do prazer, ela inova ao criar metáforas ricas imageticamente, como no poema que se lê abaixo:

A Vagina

É cálida flor
E trópica mansamente
De leite entreaberta às tuas
Mãos

Feltro das pétalas que por dentro
Tem o felpe das pálpebras
Da língua a lentidão

Guelra do corpo
Pulmão que não respira

Dobada em muco
Tecida em água

Flor carnívora voraz do próprio
suco
No ventre entorpecida
Nas pernas sequestrada.
(p. 174)

No poema, dando a localização exata da vagina, o eu lírico metaforiza-a em *flor carnívora*, que faz lembrar o mito da vagina dentada, onde os homens tinham medo de perder o pênis. No entanto, essa flor carnívora alimenta-se de si mesma.

Do corpo masculino, Horta decide cantar uma parte que geralmente recebe pouca atenção, tanto na relação sexual como no texto erótico:

Modo de amar – XII (Os Testículos)

Tenho nas mãos
teus testículos
e a boca já tão perto

que deles te sinto
o vício
num gosto de vinho aberto
(p.191)

Os testículos, guardiões do sêmen, são cantados em metáfora como *vinho aberto*, recipiente que guarda a substância que se associa a imortalidade e continuidade da vida.

No próximo poema, novamente, retoma-se a ideia do corpo alimento para satisfação dos desejos sexuais:

Gozo III

Põe meu amor
teu preceito

teu pênis
meu pão tão cedo
de vestir e de enfeitar
espasmos tomados por dentro

e guarnecer o deitar
daquilo que vou gemendo

Meu amor
por me habitares
com jeito de teu
inventor

ou com raiva
de gritares
quando te monto e me fendo
(p. 197)

O pênis metaforiza-se em *pão*, que para o cristianismo simboliza o corpo de Cristo, ofertado por ele mesmo aos seus discípulos. O eu lírico *femina* colocando-se como discípula do *homo*, pede que ele lhe entregue o *preceito*, doutrina da religião dos amantes, o pênis, que aplaca a fome da mulher, agora ocupando o espaço de sujeito desejante, tendo como objeto desse desejo o corpo do homem.

Outro poema que traz em seu âmago um dos pilares da religião é o que veremos a seguir:

Ritual do Amor

I
A fímbria do vestido
a fenda do vestido

as pernas cruzadas
na racha entreaberta

os braços erguidos

e o vestido
subido nas coxas que se despe

II

Depois é a penumbra
e o vestido
a tirar pela cabeça

amarrotado

as mãos abocanhando
o cimo do vestido
no desatino – na pressa
que as invade

Acesa a carne
no ócio dessa tarde
liberta enfim da seda
do vestido

que em vez de seda é sede
e é a tarde
acesa enfim no corpo
sem vestido

III

A fímbria do vestido
a fenda do vestido

na febre em que
se despe
e é tirado

no hálito do quarto

ou atirado
e cai devagar
depois de ser
despido

IV

Aos pés
está o vestido
amachucado
depois os joelhos no vestido
as coxas brandas e doces
no tecido
que vai cedendo ao gosto dessa tarde

V

A fímbria do vestido
a fenda do vestido

que se ergue

do chão
amarfanhado

o vestido que mal foi despido
conheceu do corpo
o peso do seu acto

VI

Assim volta a maneira
de vesti-lo
tornar a descê-lo pelos braços

cortando logo a tarde
e a ternura
perdida na penumbra desse quarto

VII

Quanta saudades
da seda do vestido
que à pele adere
num bem outro abraço

Baraço entorpecido
nos sentidos
secreta maneira de tolher
os passos

VIII

A fímbria do vestido
a fenda do vestido

Já só memória
o corpo todo
nu

dissimulado agora pelo vestido
que os dedos abandonam

um a um

IX

A fímbria do vestido
a fenda do vestido

que o gesto alisa
ao descer o fato

Vestido que na fímbria
ainda é vestido
mas não na fenda
onde já se abre
(p.178-181)

O poema de Horta louva o encontro amoroso como um rito de amor, igualando este a uma religião, a qual necessita de prescrições formais para suas cerimônias. A aproximação entre religião e sexo dá lugar ao erotismo sagrado de Bataille. Para Amparo Caridade, no texto *A construção cultural da sexualidade*, um dos capítulos do livro *O prazer e o pensar* (1999), o vestuário serve como *metáfora erótica*: “Assim, a roupa, como a embalagem, como a maquiagem, inscreve-se num vasto jogo simbólico que serve ao comunicar, ao estar com o outro, ao fazer sociedade, ao consumir. Há uma sedução e um gozo nesse jogo de encobrir e sugerir que a vestimenta possibilita.”

No jogo de encobrir e sugerir tem-se o poema “Segredo” do livro *Minha Senhora de Mim* (1971). No primeiro verso do poema, o eu lírico diz: “Não contes do meu/ vestido/ que tiro pela cabeça”; ou seja, o eu feminino, na tentativa de preservar sua intimidade, pede ao parceiro que mantenha segredo, que não conte que ela mesma violou um dos pilares da sedução: não mostrou só a coxa, como a moça de Drummond, tirou o vestido, aparentemente de maneira afobada, e mostrou todo o corpo de uma só vez, sem rodeios.

Em “Ritual do amor”, o retirar do vestido mostra-se como uma parte fundamental da complementação do rito religioso/amoroso, pelo qual possibilita *acender* o corpo no ato sexual. Ao retirar-lhe do corpo, ao estar nua, o eu lírico *femina* descobre sua fenda, que, inicialmente *entreaberta*, após a realização do encontro sexual, permanecerá *aberta*, evocando a memória do orgasmo. O *sexo, já só memória*, guarda-se entre o contato do vestido e o corpo feminino.

Caridade, citando Bourdieu em entrevista à *Folha de S. Paulo* (7/2/1999), também coloca a roupa como importante meio pelo qual se efetiva o adestramento permanente do corpo da mulher, pois por meio dela cria-se o mito da feminilidade. Por esse pensamento, ao tirar o vestido, peça exclusivamente feminina, o eu lírico também se desnuda da dominação masculina e se subverte na transgressão sexual.

Finalizando o livro *Educação sentimental*, Horta insere um poema que sintetiza os corpos dos amantes, cantados por ela ao longo do livro:

Os dois corpos

O peito – o feltro
a curva da cintura

as mãos – os dedos

a lentidão dos braços

da boca
os gomos

da outra boca
os dentes

A laranja
das coxas

o ventre
que entreabres

o vaso
o visco – o suco
do teu corpo

O surto
o sítio – o véu do teu
palato

os pés – o pénis
no sono dos meus ombros

os seios – as pernas
os pulsos
que entreabres

O vidro do desejo
o vinho dos teus olhos

o vagar da arte
dos teus hábitos

O cedo
a seda da pele
das virilhas

na branca sede
da pele dos teus
lábios
(p.205-206)

“Os dois corpos” trabalha com a ideia de continuidade que compele os amantes um ao outro. Os elementos dos corpos são inventariados na forma de enumeração, típico recurso já citado como característica da escrita de Teresa Horta. Esse recurso também possibilita uma escolha vocálica que cria aliterações e assonâncias ricas para a poeticidade do seu texto, conferindo-lhe visibilidade no ato da leitura.

O erotismo sutil desse poema encerra a viagem empreendida pelo eu lírico, na voz de uma *femina* modificada, voz esta que outrora lhe foi negada, mas que agora se faz conquista e possibilidade de descoberta do seu próprio corpo, dado como ensinamento ao *homo*, seu parceiro na relação heterossexual.

CONCLUSÃO

Maria do Carmo de Andrade Silva em ensaio para o livro *O prazer e o pensar*, ao dizer sobre a formação da identidade sexual, aponta que a família e a escola têm papel primordial nesse processo, possibilitar a discussão e reflexão da função dos papéis de gênero e estereótipos e as novas demandas no tocante aos deslocamentos entre as sexualidades que são observados desde os primórdios da revolução sexual:

Assim, a família e a escola precisam abrir espaços de discussão para reflexão sobre estereótipos de papel de gênero, de identidade sexual e de orientação sexual para que, de maneira menos conflituosa com o novo momento masculino e feminino demandado pelas novas formas sociais exigidas de ambos, homens e mulheres possam sentir-se e relacionar-se de maneira mais satisfatória. (p.53)

Já Mirian Goldenberg, ao falar sobre as novidades que esses deslocamentos trouxeram para os gêneros masculino e feminino, dirá que essa é nossa oportunidade de (re)invenção, a qual contribuirá grandemente para a renovação das relações amorosas:

Temos a oportunidade – e o *desafio* – de “inventar” o casal, o casamento, a família, a vida que queremos para nós. Nessa “invenção”, em que os estereótipos de “ser homem” e “ser mulher” não deveriam ter lugar, acredito que ganham homens e mulheres que, sentindo-se responsáveis pela construção cotidiana da relação amorosa, não aceitam falsas promessas de uma existência mais fácil e segura, não adotam posturas de vítimas e não gastam suas energias em acusações mútuas, cobranças e chantagens. (p.160)

Por meio no erotismo encontrado nos livros aqui pesquisados, vemos também que as linhas entre o masculino e o feminino são tênues: ainda há muito que se construir no tocante a igualdade dos gêneros, mas, no campo da literatura, os dois representantes aqui elencados cumprem um papel importante nesse caminho, o de somar suas vozes em favor do livre direto de expressão, seja homem ou mulher, e, juntos, fundam novas representações para ambos, aproximando por via do erotismo as descontinuidades que somos nós, metades inconclusas de antigos andróginos.

Prenhes de oportunidade para a reinvenção dos papéis de gênero, somos como o personagem João-tônio de Mia Couto, que é por *enquanto homem* e reconhece o medo que os homens sentem das *superioridades* das

mulheres, essas *versadas adversárias*. Sua esposa, Maria Zeitona, não sentia nem lhe dava prazer sexual, era frígida, e, ao lhe enviar para ter educação sentimental – sexual – com uma prostituta, na volta foi pego de surpresa:

Passaram semanas, o curso terminado, minha esposa regressou a casa. Vinha, de facto, mudada. Seus modos eram demasiado estranhos mas não da maneira que eu esperava. Caramba, mano, até ponho vergonha nesta confissão: Zeitoninha vinha com jeitos de homem! Ela que era tão metida nos ombros dela agora parecia uma manda-bátegas. Isto é, isto foi: minha Zeitona se inchara de masculina. E não era só no momento dos namoros. Era sempre e em tudo. Na voz, inclusive. Tudo nela se emendara, mano, a pontos de eu ter que coçar as minhas machas partes para me confirmar. Digo mesmo: ela é que me empurrava a deitar, acredite, ela é que me desapertava, me ia roubando os ares. Eu ficava para ali sem nenhuma iniciativa, executado e mandado como se fosse rapariga iniciada. E a coisa continua até ao presente atual. O problema, mano, é o seguinte: eu até gosto! Me custa admitir, tanto que hesito em escrever. Mas a verdade é que me agrada esta nova condição, sendo-me dada a passiva idade, o lugar de baixo, a vergonha e o receio. (p.89)

Maria Zeitona, ao que parece, não atingia o clímax do prazer sexual por antes ocupar uma posição que não lhe agradava: a passividade, dita feminina, não lhe apetecia, mas, como mulher, via-se na obrigação de ocupar o lugar indicado social e historicamente para a sua sexualidade. Algo se modifica com os estudos sobre sexualidade que recebe de outra mulher, mais experimentada. Seu marido, responsável pela aquisição desse conhecimento, apesar de denotar vergonha ao narrar para o amigo, também se sente bem com a reinvenção da esposa:

Em cada dia não espero senão a noite, as brandas tempestades em que eu sou Joãotónio e Joanantónia, masculina e feminino, nos braços viris de minha esposa. Por enquanto, mano, ainda sou Joãotónio. Me vou despedindo, vagarinhoso, do meu verdadeiro nome.

A parte *masculina* e o lado *feminino* são distinções que servem no âmbito social, mas no domínio do erótico tudo é aceite, contanto que seja de comum acordo entre ambos e que o prazer seja mútuo – assim também no texto erótico.

Maria Teresa Horta tomou as rédeas da escrita erótica e fez seu livro *docemente pornográfico*, usando seu ponto de vista de *femina* para criar uma nova representação de mulher, uma mulher que, senão ativa na relação sexual,

é ativa na vida e na literatura. Já Carlos Drummond de Andrade, tal como João Antônio, tanto envergonhado, buscou imprimir doçura em seu erotismo do ponto de vista do *homo*, sempre sujeito desejante, mas renovado no sentido de enxergar na mulher uma parceira nos brinquedos sexuais, de quem recebe e para quem oferece prazer.

Os dois, recorrendo ao simbolismo da água, Horta mais do que Drummond, outorgam o que Silva Filho (Flores, 2013) apontou em seu ensaio: “Percebemos, assim, nessas imagens finais de água, uma mulher expandida, assumindo as mais variadas formas. Como água, o feminino espalha-se por todos os seres, uma vez que é atributo ontológico de todas as coisas, como bem mostra Leonardo Boff (2002), em *Masculino Feminino*.” (p.123)

Como o elemento feminino, o erotismo, evolução da pornografia, alcança os escritos dos dois poetas. Para Borges (2013), a encenação da recusa, como feita pela amante que recusa mostrar o elemento sexual por excelência, porém permitindo outros prazeres, sem satisfazer por completo o eu lírico *homo*, está ausente na pornografia, assim, entendemos que há nesse poema, “A moça mostrava a coxa” – como no livro num todo – a essência do erotismo:

De fato, a ausência da encenação da recusa de um dos elementos que caracterizam a pornografia heterossexual, se constituída em moldes masculinos, projeta a irrestrita satisfação dos desejos em uma total disponibilidade dos corpos, principalmente do corpo feminino, estando este, como objeto de desejo, sempre pronto a ser possuído ou tomado, penetrado e gozado. Desse modo, na chamada pornografia hard, a não necessidade de contexto para o ato sexual ou a não necessidade de cumprir as etapas de sedução que caracterizam o preparo para o mesmo resultam na quase ausência de uma construção narrativa: a matéria narrada não precisa constituir uma história, já que a única fábula a ser contada é a do sexo em ato e em cena. O texto não precisa ser coerente, verossímil ou qualificadamente ficcional, já que o intuito único é mostrar o aproveitamento e a transformação de qualquer aproximação entre homens e mulheres em um fato sexual, facilitado pela contínua e não cambiante disponibilidade do corpo feminino para o sexo. (p.45)

Essa constituição da pornografia traz em seu bojo imagens e construções identitárias de masculino e de feminino, ao mesmo tempo em que, conforme discutirei adiante, contribui para o estabelecimento e circulação dessas mesmas imagens. Baseadas em uma lógica androcêntrica, que associa a atividade ao masculino e a passividade ao feminino, perpetua uma hierarquia que confina as mulheres, seu corpo e tudo aquilo que lhe diga respeito, a uma esfera de posse e descarte. Não obstante, a recorrente construção

do feminino na pornografia pode, em alguns casos, ter encontrado alguns pontos de reversão. (p.46)

Rubem Alves afirma (2011, p.49): “Na velhice, o medo se vai porque não se tem nada a perder. A proximidade da morte nos dá um atributo dos deuses: nada mais terrível nos pode ser feito.” E embasa-se em Camus: “Só tardiamente ganhamos a coragem de assumir aquilo que sabemos.” (CAMUS apud ALVES, 2011, p.49) Drummond, em sua velhice, período em que começou a revelar seus poemas eróticos para amigos e a falar sobre eles em entrevistas, antes de publicá-los, outorgou-se atributos dos deuses para permitir que se divulgasse seu louvor ao amor erótico, de forma dionisíaca, como quem louva a vida. Teresa Horta apressou-se em assumir o que sabia de seu corpo *femina*, todavia, também louvando a vida em detrimento da morte, sempre à espreita.

REFERÊNCIAS

ACKERMAN, Diane. *Uma história natural do amor*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

ALBERONI, Francesco. *O Erotismo - fantasias e realidades do amor e da sedução*. São Paulo: Círculo do livro, 1986.

ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ALVES, Rubem. *Variações sobre o prazer: Santo Agostinho, Nietzsche, Marx e Babette*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

ANATRELLA, Tony. *O sexo esquecido*. Rio de Janeiro: Campus, 1992.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____ ; TELES, Gilberto Mendonça. *Poesia completa*: volume único : conforme as disposições do autor. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. (Biblioteca Luso-Brasileira Série brasileira. Coleção Nova Aguilar)

_____. Antologia poética. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BARBOSA, Rita de Cassia. *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Ática, 1997.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L e PM, 1987.

BATINGA, Fernando. *A outra banda da mulher: encontros sobre a sexualidade feminina*. Rio de Janeiro: CODECR, 1981.

BEAUVOIR, Simone De. *O segundo sexo*. 7.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 2 v.

BRABANT, Georges Philippe. *Chaves da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

BRAYNER, Sônia. *Carlos Drummond de Andrade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 282 p. (Fortuna Crítica, v.1)

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

CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine. *A sexualidade feminina: Novas pesquisas psicanalíticas*. Petrópolis: Vozes, c1975.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 21. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2002.

DALVI, Maria Amélia. *O amor natural e o projeto poético-pensante de Carlos Drummond de Andrade*. Vitória, ES: 2008. 198 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Do Espírito Santo. Centro De Ciências Humanas E Naturais. Programa De Pós-Graduação Em Letras.

DELLA CUNHA, Djacon Barbosa. *Eros oprimido: a ideologia da repressão sexual feminina*. Natal: EDUFRN: PROED, 1989.

FLORES, Conceição (org). *Mulheres e literatura: ensaios*. Natal: Edunp, 2013.

GOMES, Romeu. *Sexualidade masculina, gênero e saúde*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2008.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HORTA, Maria Teresa. *Poesia completa*. Portugal: Litexa, 1983. 2 v.

HOUAISS, Antonio. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

LAQUEUR, Thomas Walter. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LEITE, Nina Virgínia de A.; AIRES, Suely; VERAS, Viviane (orgs). *Linguagem e gozo*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2007.

LIMA, Francesco Jordani Rodrigues de. *Amor – a palavra essencial da poesia erótica de Drummond*. In: *Diadorim: Revista de Estudos Lingüísticos e Literários*. – N. 1, (2006) –. Rio de Janeiro : UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola, 2010.

MILAN, Betty. *O que é Amor*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Primeiros Passos)

OLIVEIRA, Juliana Batista de. *Tatuagem da palavra: educação sentimental do corpo no corpus poético de Maria Teresa Horta*. Natal, RN: 2006. 151 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas Letras e Artes. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras.

PAES, Jose Paulo. *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, c1991.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

REYNAUD, Maria João. In: *Vozes e Olhares no Feminino*. Porto: Frontamento, 2001.

RIBEIRO, Marcos (org). *O prazer e o pensar: orientação sexual para educadores e profissionais de saúde*. São Paulo: Gente: Cores – Centro de Orientação e Educação Sexual, 1999. v.1 e 2.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O erotismo nos deixa gauche?* In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

TRACHTENBERG, Peter. *O Complexo de Casanova*. São Paulo: Círculo do livro, 1988.

VERSIANI, Daniela Gianna Claudia Beccaccia. "Status dos discursos autobiográficos e memorialistas em Antonio Candido e Silviano Santiago". In: *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p. 35-72.

WATT, Ian P. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.