

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

ALINE MARIA VAZZATTA

**EXPRESSÕES ERÓTICAS DA POESIA FEMININA EM *CROSTÁCEA*, DE JOANA
CORONA**

PATO BRANCO – PR

2021

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

ALINE MARIA VAZZATTA

**EXPRESSÕES ERÓTICAS DA POESIA FEMININA EM *CROSTÁCEA*, DE JOANA
CORONA**

Trabalho de Conclusão de Curso de
apresentado à disciplina de Trabalho de
Conclusão de Curso de Letras
Português/Inglês da Universidade
Tecnológica Federal do Paraná Câmpus
Pato Branco.

Linha de Pesquisa: Literatura Brasileira
Orientador(a): Marcos Hidemi de Lima

PATO BRANCO – PR
2021



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus Pato Branco
Departamento Acadêmico de Letras
Coordenação do Curso de Letras Português/Inglês



**DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS**

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor(a): **ALINE MARIA VAZZATTA**

Título: **EXPRESSÕES ERÓTICAS DA POESIA FEMININA EM *CROSTÁCEA*, DE JOANA CORONA**

Trabalho de conclusão de curso defendido e **APROVADO** em 19/08/2021, pela comissão julgadora:

Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima - UTFPR Pato Branco
Orientador(a) e Presidente da Banca

Profa. Dra. Égide Guareschi – UTFPR Pato Branco
Membro da Banca Examinadora

Profa. Dra. Mariese Ribas Stankiewicz – UTFPR Pato Branco
Membro da Banca Examinadora

Obs: O aluno deverá encaminhar, no prazo de **5 (cinco) dias úteis** a contar da data da defesa, **exemplar definitivo do TCC**, para arquivamento, conforme as normas definidas pelo Regulamento do Curso e normativa da Biblioteca da UTFPR.

VISTO E DE ACORDO:

Prof.^a M.^a Rosangela Aparecida Marquezi
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso

OBS.: A FOLHA DE ASSINATURA ORIGINAL ENCONTRA-SE ARQUIVADA NA COORDENAÇÃO DO CURSO, COM AS DEVIDAS ASSINATURAS.

AGRADECIMENTOS

Alexandre, te agradeço pela tua paciência, teu olhar afável, tua amizade e teu carinho.

À minha família, pela matéria, pelo incentivo e história, sou grata.

Dener, te agradeço pela amizade e auxílio a mim cedidos.

Marcos, te agradeço pela delicadeza e paciência ao me orientar. Todos os apontamentos que fez me ensinaram a ser uma pesquisadora mais experiente.

Mariese e Égide, agradeço a vocês pela leitura e dedicação ao avaliarem meu texto. É gratificante ter vocês na minha banca.

Professores do curso de Letras, agradeço a cada um de vocês pela amorosidade e respeito. Vocês, nossos mestres, nos inspiram a enxergar um futuro de transformação na educação.

*“Lembra-te que há um querer doloroso
E de fastio a que chamam de amor.
E outro de tulipas e de espelhos
Licencioso, indigno, a que chamam desejo.
Há no caminhar um descaminho, um
arrastar-se
Em direção aos ventos, aos açoites
E um único extraordinário turbilhão.
Por que me queres sempre nos espelhos
Naquele descaminhar, no pó dos
impossíveis
Se só me quero viva nas tuas veias?”*

(Hilda Hilst)

RESUMO

VAZZATTA, Aline Maria. **Expressões eróticas da poesia feminina em *Crostácea*, de Joana Corona**, 2021. Monografia (Graduação em Letras Português-Inglês), Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2021.

Mediante os conceitos de continuidade, descontinuidade, transgressão, interdito, sagrado e profano desenvolvidos por Georges Bataille (1987), dois dos poemas de *Crostácea* (2011) são analisados neste trabalho. Investiga-se como, nos poemas intitulados “contracarne” e “imersão”, o erotismo se manifesta pelo modo como o eu lírico busca a presença corporal de seu parceiro. Nesse contexto, estuda-se também como a existência do olhar feminino é capaz de interferir na construção do texto erótico. Para que houvesse a junção entre a análise teórica e os desdobramentos da perspectiva feminina na poesia, o uso das reflexões, entre outros, de Soares (2000), Bataille (1987) e Paz (1984, 1994) foi imprescindível e produtivo. Como resultado, foi possível perceber que os dois poemas de Joana Corona aqui analisados apresentam a temática erótica pela qualidade de representarem a necessidade humana de fuga à solidão. Com relação à voz feminina na poesia erótica, evidencia-se a contraposição a poemas de autoria masculina, dada a complexidade e multiplicidade de imagens eróticas desenvolvidas por autoras mulheres.

Palavras-chave: Erotismo. Poesia feminina. Joana Corona. *Crostácea*. Estética da recepção.

ABSTRACT

VAZZATTA, Aline Maria. **Erotic expressions of the female poetry in *Crostácea*, by Joana Corona**, 2021. Monografia (Graduação em Letras Português-Inglês), Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2021.

Through the concepts of continuity, discontinuity, transgression, interdiction, sacred and profane developed by Bataille (1987), two of *Crostácea*'s poems were analyzed in this work. It is investigated how, in the poems entitled "contracarne" and "imersão", eroticism is manifested by the way how the lyric persona seeks its partner's physical presence. In this context is also studied how the presence of the female view is able to interfere in the construction of the erotic text. For there to be a junction between the theoretical analysis and the unfoldings of the female perspective in poetry, the use of texts, inter alia, Soares (2000) and Bataille (1987) and Paz (1984, 1994) was indispensable and productive. As a result, it was possible to notice that the two poems of Joana Corona analyzed here present the erotic theme by the characteristic of representing the human need to escape from loneliness. Regarding the female voice in erotic poetry, the opposition to poems of male authorship is evidenced, given the complexity and multiplicity of erotic images developed by female authors.

Keywords: Eroticism. Female poetry. Joana Corona. *Crostácea*. Reader response.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. A AUTORA E SEU TEMPO – A ARTE DA CONTEMPORANEIDADE, O ARTISTA MODERNO	11
1.1 Joana Corona e a arte conceitual – a performance, o valor do instante	11
2.2 A modernidade na poesia de Crostácea	17
2. O QUE É O EROTISMO E DE QUE MODO ELE SE MANIFESTA EM CROSTÁCEA	26
2.1 Erotismo, amor e <i>Eros</i>	26
2.2 O erotismo em <i>Crostácea</i> a luz de Georges Bataille	32
2.3 O erotismo na poesia feminina – observações e contrastes	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
REFERÊNCIAS	52

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, analisa-se a temática do erotismo presente em poemas do livro de Joana Corona, intitulado *Crostácea* (2011). O erotismo de que fala o trabalho pertence à camada teórica *batailliana*, a qual insere os conceitos de *continuidade*, *descontinuidade*, *interdito*, *transgressão*, *sagrado* e *profano*, fundamentais para a leitura dos poemas postos em análise.

Primeiramente, há que se considerar as várias possibilidades de leitura acerca de *Crostácea* (2011). Conforme apresentado no primeiro capítulo dessa pesquisa, Joana Corona faz de sua poesia um caminho de experimentação, logo, os poemas possuem imagens mutáveis, que se concatenam sem o objetivo de alcançar um produto.

A respeito disso, Claudio Daniel (2011, p. 6), na apresentação de *Crostácea*, adianta que o livro compõe “um cubo de quebra-cabeças, um labirinto de múltiplas vias destituído de centro”. Sendo assim, ainda valendo-se das palavras de Claudio Daniel (2011, p. 6) os poemas são um “um convite para nos perdermos, não para encontrarmos algo”.

Considerando a característica inovadora do livro, examina-se também textos que estejam de acordo com tal perspectiva. Para tanto, no primeiro capítulo consultam-se as obras de Roselee Goldberg (2007); Walter Benjamin (1987); Umberto Eco (1991); Octavio Paz (1984); Wolfgang Iser (2002) e Hugo Friedrich (1978).

Goldberg (2007), Walter Benjamin (1987) e Umberto Eco (1991) encaminham a leitura para a compreensão da obra artística, considerando-se que Joana Corona produziu arte em outras expressões além da poesia. Goldberg (2007) apresenta as características estéticas e políticas da arte da performance, enquanto que Benjamin (1987) discorre sobre a aura da obra de arte. Com Eco (1991) é possível asseverar que a obra literária é, em essência, caminho para inúmeras interpretações.

Em seguida, Paz (1984), Iser (2002) e Friedrich (1978) compõem a discussão acerca da modernidade e a obra moderna. Octavio Paz (1984) elabora a relação entre a ruptura moderna com a tradição. Iser (2002) promove a leitura do texto como um jogo, do qual autor e leitor participam ativamente. Friedrich (1978), ainda, insere ao desenrolar sobre a modernidade as características principais da poesia moderna, mostrando que o formato de significação dela em muito diferem da poesia tradicional.

No segundo capítulo, desenvolve-se com mais amplitude o conceito do erotismo. Para tanto, inicia-se pela noção primária de amor vinda da antiguidade por meio do *Banquete*, de Platão (1972).

Por meio da conceituação de amor construída por Platão (1972), outros aspectos do erotismo podem ser discutidos e o são mediante Octavio Paz (1994) e mais propriamente Bataille (1987). A teoria de Bataille, contida em *O erotismo*, foi de essencial uso para a compreensão deste termo. As manifestações eróticas estudadas nesse trabalho foram lidas a partir dos conceitos *bataillianos* de *interdito*, *transgressão*, *continuidade*, *descontinuidade*, *sagrado* e *profano*.

De fato, como vai ser visto nas próximas páginas, esses conceitos constituíram a análise dos poemas de *Crostácea* (2011). Por intermédio da *continuidade* e *descontinuidade*, especialmente, os poemas foram examinados.

Finalmente, apresenta-se uma pequena observação acerca da poesia erótica de autoria feminina, embasada no texto de Angélica Soares (2000). A observação recai sobre o pressuposto de que existem contrastes significativos entre a poesia feminina e masculina. Para tal hipótese, foram comparados dois poemas, um de autoria feminina (HILST, 2017, p. 481) e outro de autoria masculina (DRUMMOND, 2013, p. 11-12).

Para que o trabalho fosse iniciado, realizou-se uma pesquisa para verificar a compreensão da temática erótica em trabalhos de mestrado e doutorado. As pesquisas feitas até o momento dessa publicação mostram que a temática do erotismo vem sendo bastante explorada. Existem teses, dissertações que promovem uma leitura de obras de prosa e poesia pelo viés erótico, sendo grande parte desses estudos ligados a autoras mulheres.

No que diz respeito às pesquisas sobre o livro de Joana Corona, não foram identificados trabalhos sobre a obra da poeta. Para tanto, consultou-se a plataforma Catálogo de Teses e Dissertações, da Capes. Não houve nenhuma ocorrência com o nome da obra referida, contudo a temática do trabalho obteve um grande número de resultados: 763 ocorrências. Assim sendo, esta pesquisa pode servir de consulta a futuros pesquisadores que desejem explorar a obra de Joana Corona ou então a temática do erotismo.

Esta pesquisa classifica-se como bibliográfica, em virtude do processo de planejamento e estruturação do trabalho, e também devido à consulta de livros, artigos, dissertações e teses para a construção do trabalho.

Nesse panorama, verifica-se que a pesquisa aponta para algumas conclusões relacionadas às especificidades da poesia feminina. Também, é possível promover uma leitura diversificada acerca do erotismo na poesia de modo geral com as reflexões desse trabalho.

1. A AUTORA E SEU TEMPO – A ARTE DA CONTEMPORANEIDADE, O ARTISTA MODERNO

Neste capítulo, apresenta-se o contexto onde autora e obra estão inseridas. Joana Corona representa a identidade dos poetas contemporâneos, cuja poesia (ou poesias) é capaz de transfigurar a linguagem tradicional das artes. Sob essa perspectiva, a autora é reconhecida pela sua identidade de artista moderna, que permeia diversas comunicações artísticas. Tal característica aponta para a presença de aspectos contemporâneos e modernos em *Crostácea* (2011). Sendo assim, procura-se discutir acerca das teorias onde o contemporâneo e o moderno estão presentes, de modo a pormenorizar o livro aqui analisado.

1.1 Joana Corona e a arte conceitual – a performance, o valor do instante

Joana Pagliosa Corona, artista da palavra e da imagem, nascida em 1982, na cidade de Pato Branco, é autora dos livros *Crostácea* (2011) e *OQ?* (2006), livro-objeto produzido em parceria com C. L. Salvaro. Também, foi pesquisadora acadêmica, mestre pela Universidade Federal do Paraná e, até o ano de seu falecimento, 2014, era doutoranda em Literatura, na Universidade Federal de Santa Catarina. Na cidade de Pato Branco, o nome da autora é anualmente divulgado através do evento JoArte, cuja programação oferta oficinas de artesanato, dança, fotografia e muitas outras opções. No mesmo local onde ocorre o JoArte, existe uma biblioteca com o nome da autora, onde a comunidade local dispõe de inúmeros títulos literários.

Dentre as principais temáticas de seu percurso de pesquisa acadêmica estão a Teoria Literária, Literatura Brasileira, Poesia, Arte e Imagem, conforme seu Currículo Lattes. Em sua dissertação de mestrado, especialmente, Joana discute a literatura de Valêncio Xavier, autor conhecido pela junção da escrita com as artes visuais e pelo experimentalismo que une a linguagem dos jornais, do cinema e da publicidade à estrutura de suas obras.

Tal como Valêncio Xavier, Joana Corona promove um estreitamento entre a linguagem verbal e visual em suas exposições e também em *Crostácea* (2011), livro analisado neste trabalho. Nesta obra de Joana Corona, esse processo ocorre por meio da intercalação de poemas e fotografias, bem como pela estrutura e configuração

gráfica dos poemas, que ora se deslocam para a parte debaixo da folha, ora formam imagens concretas, ora se centralizam.

Nas exposições realizadas pela autora, observa-se a presença da arte denominada conceitual, visto que as exposições têm caráter performático e propõem ao espectador um processo de leitura diferente das obras e exposições tradicionais. Nesse sentido, Roselee Goldberg (2007, p. 7) faz uma relação entre *performance* e *arte conceitual*, indicando uma propensão a esse fazer artístico desde as últimas décadas do século passado, devido a sua originalidade e resistência à comercialização da arte.

Em *rastros* (2013) e *VERSO* (2010)¹, exposições de Joana Corona realizadas no Museu Municipal de Curitiba (MuMA) e Museu da Gravura Cidade de Curitiba, respectivamente, observam-se características da arte conceitual pelo uso de materiais variados, no uso das projeções, da luz, da manipulação da palavra e pelo efeito que a falta da palavra causa. A arte conceitual tem por objetivo distanciar a obra de uma leitura estanque, ao mesmo tempo que pretende aproximar o espectador da oportunidade de criar possibilidades de significação sobre a obra, estreitando, conseqüentemente, a distância entre artista e espectador.

Goldberg (2007, p. 10) mostra a importância de se entender a performance como uma revolução da expressão artística:

A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas insatisfeitos com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr a sua arte em contacto directo com o público. Por esse motivo, tem sempre tido uma base anárquica. Devido à sua natureza, a performance dificulta uma definição fácil ou exacta, que transcenda a simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais rígida negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois os seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitectura e pintura, assim como vídeo, película, *slides*, e narrações, utilizando-os nas mais diversas combinações. De facto, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada *performer* cria a sua própria definição através dos processos e modos de execução adoptados.

¹ Detalhes, imagens e descrições das exposições podem ser consultados no site da autora: CORONA, Joana. **joana corona**. Paraná, 29 abr. 2020. Disponível em: <<https://joanacorona.wordpress.com/>>.

Baseando-se na definição acima, compreende-se o caráter performático das exposições da poeta paranaense, bem como a essência de tais exibições. O trabalho *livro-me*, exposto por Corona no ano de 2010, opera novos pontos de vista diante do objeto livro, fazendo com que o espectador entenda o livro como um objeto artístico pelo seu todo, – capa, ilustrações, edição, conteúdo – uma vez que expunha as obras em uma parede vazia.

Além disso, Goldberg (2007) alude à questão política da performance, pois esse processo põe à prova uma recepção passiva da arte, bem como aproxima os mais diversos públicos para se fazerem espectadores, leitores da obra de arte, criando um projeto de “base anárquica”, como diz Goldberg (2007). Em adição, a estrutura de *Crostácea* colabora com a definição de performance, já que apresenta registros variados, poemas e fotografias, bem como a própria capa do livro, que convida o leitor a experimentar a obra pelo tato, como numa exposição plástica. Nessa atividade de olhar o poema e redescobri-lo a cada leitura que a poesia estabelece um diálogo entre autor e leitor.

Nesse aspecto, Walter Benjamin (1987, p.170) discorre sobre a “aura” da obra de arte, que é “[u]ma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. A aura reflete, portanto, a identidade da obra no aqui e agora, e a ausência de sua reprodução permite que a obra preserve consigo a castidade e frescor do momento em que foi concebida. A aura, ainda, diz respeito à existência única da obra, ou seja, a obra é somente ela e não a sua reprodução. Nesse sentido, a performance faz com que a reprodução não aconteça, visto que, a cada vez que a performance acontece, a mensagem, o ritmo da fala, o público e quiçá os objetos já não são os mesmos.

É interessante ressaltar que o comércio da arte tem sido extremamente valorizado a partir da metade do século XX, pois o mundo deseja se reconstruir depois do período de guerras a partir de um processo amplo de produção e consumo. Em virtude disso, Benjamin (1987) examina o processo de reprodução técnica e, a partir disso, mostra que a difusão da obra artística, feita em massa com o avanço da imprensa e da mídia, causa um esgotamento da obra de arte, transferindo a ela o valor de coisa, de um mero objeto.

No caso das performances feitas ao vivo, pode-se dizer que a aura da obra é mantida, uma vez que essas apresentações não visam à reprodução, ou melhor, à comercialização da arte. Aliás, é interessante notar que nas exibições feitas por Joana

Corona ocorre o movimento inverso: traz-se objetos, retirados de seu contexto banal, para tornarem-se uma obra de arte, especialmente em *VERSO* (2010), ao fragmentar o objeto do livro em nome da arte fragmentada.

Acima de tudo, o que Benjamin (1987) apresenta é um processo de comercialização da arte, no qual os princípios econômicos capitalistas usam a aproximação do espectador da arte como pretexto para torná-la um produto à venda. A reprodução, facilitada pela imprensa, exacerbada com o avanço da fotografia, garante o acesso a obras de arte a distância, porém, ao adquirir valor de comércio, a obra de arte perde seu valor e distancia o espectador do verdadeiro acesso à arte, de um espírito crítico, da atividade da contemplação.

Destarte, pode-se dizer que a arte de Joana Corona e de outros artistas contemporâneos que têm optado pelo ato performático comumente apresentam traços da arte conceitual devido à particularidade de suas exposições. Não somente nas exposições da autora, mas também em *Crostácea*, nota-se uma grande preocupação com a função instigante da arte conceitual. A obra cria em torno de si um ambiente enigmático, pluriforme, cujas imagens se encadeiam, se movimentam a cada verso-linha.

A respeito disso, a mensagem da arte conceitual, quando julgada superficialmente, é vista como inexistente. Não raro ouve-se dizer que obras, músicas, pinturas ou até mesmo filmes que não possuam uma leitura clara são conceituais. A obra conceitual exige uma leitura completa, que não esteja centrada somente nos objetos, mas também nos espaços vazios que contornam as coisas. A arte conceitual aposta no experimentalismo, rompendo com o significado convencional atribuído às coisas.

Em alguns poemas de *Crostácea*, a forma humana é combinada a imagens da natureza, formando um agrupamento de sentidos que criam, por sua vez, a inviabilidade de um resultado. Exemplo disso é o primeiro poema do livro, denominado “calcário” (CORONA, 2011, p. 11):

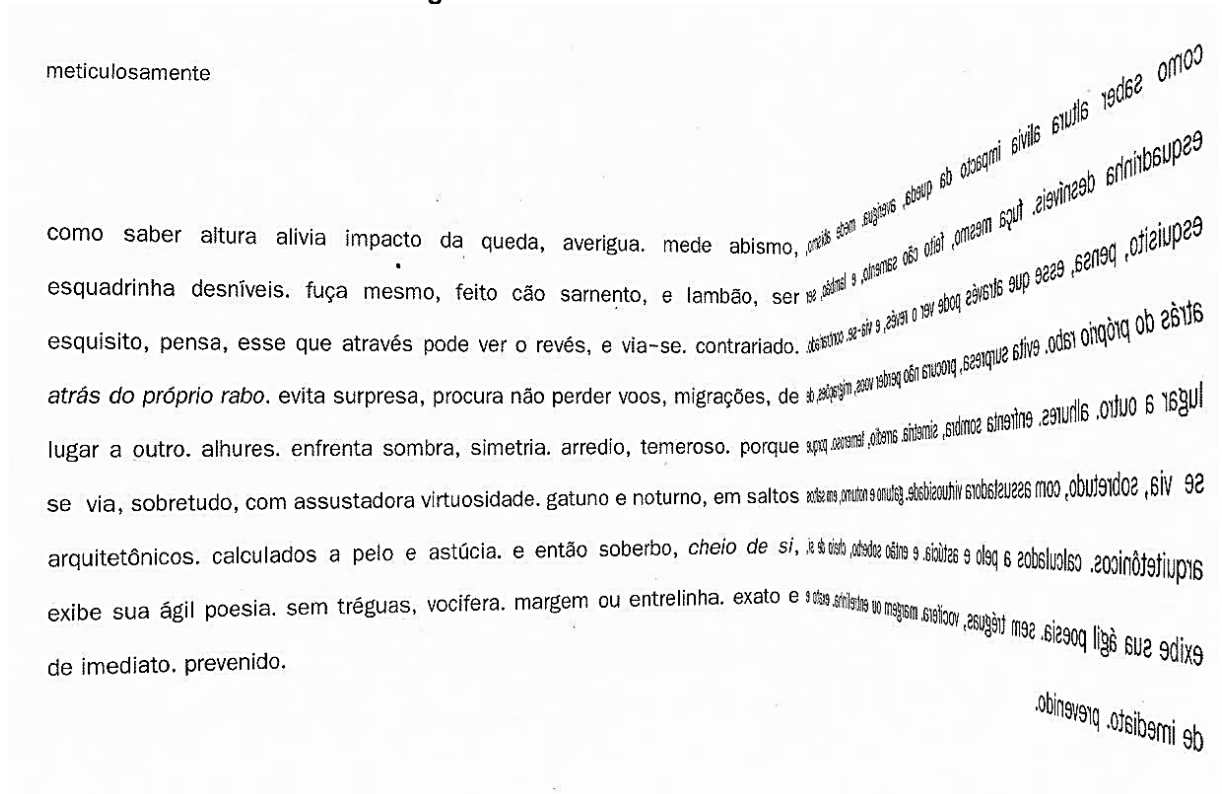
da epiderme pálido-dourada ressequida impregnada em mim, de você. quero-me caracolear arrastando tempo caso suporte, em renovada carcaça. vejo camaleão quando posso enxergar-te, quando não absorvido na paisagem, até nem. e suas roupagens Multiflex. multi face ta. da face mostra-me o entrecanto, curvatura média em contornos noturnos rígidos à ponta pontiaguda do nariz – sua máxima envergadura [...].

Neste poema, a autora usa vocábulos que impedem a formação de uma imagem completamente nítida. Na verdade, a representação física está em segundo plano. As imagens do poema elaboram um ser que se dissolve na paisagem. A ele, inclusive, é atribuída a característica de um camaleão, logo, esse ser a qual o poema se dedica perde-se na multiplicidade de imagens.

Ainda no mesmo poema, o eu lírico brinca com a imagem do camaleão, retomando a ideia do *calcário* ao final do poema: “somos amantes de pedra, com características de caramujo – calcarizados, camuflados de gente” (CORONA, 2011, p. 11). O caramujo e o camaleão, completamente distintos, se unem em nome da metáfora que simboliza a disposição humana para a proteção, em razão da sobrevivência.

Na apreensão do que está contido em *Crostácea*, é importante pontuar que o livro, de modo geral, contém elementos que possibilitam a observação de influências vindas da arte conceitual e da arte da performance. Exemplo disso é o poema “meticulosamente” (CORONA, 2011, p. 37):

Figura 1 - Poema meticulosamente



Fonte: *Crostácea*, 2011.

Este poema, pelo modo como é grafado, pode representar duas paredes de cujo encontro resulta um canto (ângulo). Uma das possíveis leituras dessa figura formada pelo poema, portanto, é a galeria de arte, onde o artista preenche a parede com a sua obra. A disposição do poema forma a imagem de uma obra exposta a nossa frente. Nós, os leitores de “meticulosamente”, somos observadores relativamente distantes, investigamos os detalhes da obra com cautela.

Também, é possível compreender o texto como um livro, no qual o poema está contido, realizando um movimento de ida e volta – avançar ou retomar a página. O livro aberto carrega em si o convite à leitura. Da mesma forma, o livro aberto representa o convite ao leitor para que ele complemente o sentido do texto com sua experiência pessoal, pois como fala Umberto Eco (1991, p. 46) o leitor, voltado ao seu interior, preencherá a obra de um significado seu, especialmente em obras onde o texto não escancara uma mensagem. Isto é, as entrelinhas são as camadas onde o leitor guarda suas sugestões com o intuito de criar uma relação direta entre a sua vida e as sensações presentes na obra.

Por outro lado, é possível imaginar, ao ver esse poema, uma projeção do texto em uma parede branca, dado que o livro todo possui uma estética que dispõe os poemas em blocos. O texto torna-se não somente o conteúdo da página, mas uma construção, um bloco, um *quadrado* (p. 35), como sugere esse outro poema, que trabalha com a forma do quadrado, explorando a metáfora da padronização das cidades modernas com suas construções, calçadas quadradas.

Numa outra leitura, ainda, o poema representa o muro por onde o “gatuno e noturno” calcula sua caça. Isto é, o poema quando visto num todo representa o comportamento do gato, desde o título do poema, *meticulosamente*, advérbio que expressa o modo como age o gato, cuidadosamente. A imagem do gato torna-se nítida nos trechos “através pode ver o revés” e “atrás do próprio rabo”, uma vez que se imagine o animal girando em busca de alcançar sua própria cauda. Outros vocábulos do poema sustentam a leitura relacionada ao gato: pelo, astúcia, arredio, temeroso. Ainda, outros adjetivos presentes no poema como “imediatos” e “exatos” rimam com “gato”.

Com relação à imagem do gato, pode-se estabelecer uma comparação entre “meticulosamente” e o poema “O gato”, de Marina Colasanti (2016):

No alto do muro
 pulando no escuro
 miando no mato
 entrando em apuro
 é o gato, seguro.

De antigo passado
 e jeito futuro
 movimento puro
 ar sofisticado
 é o gato, de fato.

Só pode ser gato
 esse bicho exato
 acrobata nato
 que só cai de quatro.

Tanto em “meticulosamente” quanto em *O gato*, de Marina Colasanti, pode-se notar que o gato é descrito como um animal astucioso, capaz de realizar saltos elaborados e ser muito independente. Além disso, em ambos os poemas o animal é associado à noite, visto que muitos gatos preferem estar acordados durante a noite.

Conforme Umberto Eco, a obra, forma una e singular, ao ser fruída, é capaz de ser lida de infinitas formas diferentes, permitindo que a obra ressoe em novas construções por mais que sua forma se mantenha intacta (p. 40, 1991). Nessa perspectiva, analisou-se brevemente o poema “meticulosamente” acima apresentado. De modo análogo, os outros poemas do livro estão abertos a inúmeras leituras e camadas de interpretação.

2.2 A modernidade na poesia de Crostácea

Convém iniciar esta discussão traçando um panorama geral acerca da ideia de modernidade na literatura efetuando algumas questões fundamentais: de que modo a literatura moderna se apresenta? o que a poesia moderna comunica? ao comunicar, qual é o papel do leitor e do autor?

Octavio Paz (1984) inicia seu percurso teórico sobre a modernidade percorrendo sobre a ideia de tradição e ruptura. Melhor dizendo, o autor estabelece uma relação íntima entre o que a modernidade entende por tradição e sua constante necessidade de romper com ela. A modernidade, segundo Paz, é o nascimento contínuo de *outra* tradição:

A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade (1984, p.18).

Dessa forma, a modernidade carrega consigo a ação do conflito. A tradição, que é sempre *outra*, indica a necessidade moderna de romper com o passado, bem como a constante necessidade de criar. A complexidade dessa criação recai sobre a noção de novidade, pois o que pode ser plenamente novo após o estabelecimento do que se entende por tradição? Isto é, o que ainda resta no oblívio dos artistas, esperando por vir a ser alguma coisa completamente atual?

Ao longo dessa reflexão, Octavio Paz discorre sobre o conceito de *heterogeneidade*, sendo ele referente à impossibilidade da novidade plena e também ao caráter fragmentado da modernidade. Sendo assim, o sujeito moderno, assim como sucede com a arte, forma-se em torno das múltiplas possibilidades que lhe são dadas. A literatura contemporânea, não raras vezes, recria o mito antigo, age pela ironia, opta pela sobreposição de imagens, obscurece a definição de uma só identidade. Isto é, a literatura contemporânea jamais é algo definido e definitivo. Ela é heterogênea por não ser independente do passado ao passo que se renova e busca novos motes.

Ademais, a heterogeneidade implica em dois significados importantes a serem explorados: é heterogênea a mistura que contém múltiplas substâncias em sua composição, mas também a combinação que afasta. Por esse ângulo, Paz recorre à tradição religiosa:

A modernidade é uma separação. Emprego a palavra em sua acepção mais imediata: afastar-se de algo, desunir-se, desligar-se. A modernidade inicia-se como um desprendimento da sociedade cristã. Fiel à sua origem, é uma ruptura contínua, um incessante separar-se de si mesma; cada geração repete o ato original que nos fundamenta e essa repetição é simultaneamente nossa geração e a nossa renovação (1984, p. 48).

À vista disso, é importante notar que a modernidade pretende se desprender do tempo cristão, pois não há como manter um processo de mudança e ruptura diante de um destino baseado na consumação do tempo — nascer, crescer, morrer, para voltar a *ser* novamente em um novo plano. De um lado, o cristianismo projeta um

tempo que é programado por um deus onisciente, de outro a modernidade deseja separar-se das ordens de tempo, uma vez que esse não possa ser mais controlado pelo homem. O que ocorre, na realidade, é que o trabalho e as convenções sociais tornam o homem dependente da regulação do tempo. Em outras palavras, o sujeito moderno não pode/quer esperar pelo voltar a ser do novo plano, ele prefere ser e deixar de ser, como o sujeito em crise que é, ao longo de sua história.

A oposição ao cristianismo comprova o espírito revolucionário atribuído à modernidade. A revolução parte da palavra, pois o principal objetivo da modernidade é corromper a semântica restrita, visto que a palavra na poesia moderna deseja também se renovar. Paz (1984, p. 50) evidencia essa característica pela ressignificação da palavra *revolução*, que é retirada do vocabulário astronômico para tornar-se de uso comum.

Em virtude da dispersão do tempo, a escrita moderna não busca criar um ciclo em torno de si. Ao invés disso, quer eliminar de si um começo e um fim, conforme constitui-se o tempo cristão. A poesia, igualmente, assume essa característica. Por isso, Paz (1984, p. 79) declara que “o poema é uma seqüência em espiral e que volta sem cessar, sem jamais voltar inteiramente a seu começo”. A crítica e o poema estão em pé de igualdade, portanto, uma vez que criam em torno de si uma atmosfera de *renovação*: a crítica impede a obra de ser o que era antes, assim como o poema jamais terá a mesma leitura, por mais transparente que seja seu sentido.

Dentro desta perspectiva, Octavio Paz (1984, p. 47) diz que a “[m]odernidade é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança; não é a afirmação de um princípio intemporal, mas o desdobrar da razão crítica que, sem cessar, se interroga, se examina e se destrói para nascer novamente”. Pode-se notar tal movimento na literatura contemporânea, dado que as obras modernas não buscam assinalar um texto de fácil compreensão, mas sim um sistema, no qual autor, leitor e texto se unem em nome do sentido que, por sua vez, é múltiplo, jamais um ponto final.

Como a corroborar o raciocínio acima, em *O jogo do texto*, Wolfgang Iser (2002, p. 107) afirma:

Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar

e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida; todas elas transgridem — e, daí, modificam — o mundo referencial contido no texto.

Iser (2002) estabelece a noção de jogo pondo em xeque o conceito tradicional de representação, já que a arte moderna não visa à imitação e sim à sucessiva renovação de si mesma e de seus instrumentos. Nesse sentido, cabe retomar a teoria de Paz (1984, p. 20), na qual ele associa a crítica ao espírito moderno, bem como assegura que a modernidade não é crítica somente em relação ao passado, mas consigo mesma. Ou seja, a arte que é crítica de si mesma não pode ter como procedimento a imitação, pois a crítica gera a crise do sistema estabelecido, articula a mudança, a reforma.

Para Iser, o jogo que engendra autor e leitor articula um cenário de atuação por parte do leitor:

O jogo do texto, portanto, é uma *performance* para um suposto auditório e, como tal, não é idêntico a um jogo cumprido na vida comum, mas, na verdade, um jogo que se encena para o leitor, a quem é dado um papel que o habilita a realizar o cenário apresentado. O jogo encenado do texto não se desdobra, portanto, como um espetáculo que o leitor meramente observa, mas é tanto um evento em processo como um acontecimento para o leitor, provocando seu envolvimento direto nos procedimentos e na encenação. Pois o jogo do texto pode ser cumprido individualmente por cada leitor que, ao realizá-lo de seu modo, produz um “suplemento” individual, que considera ser o significado do texto. O significado é um “suplemento” porque prende o processo ininterrupto de transformação e é adicional ao texto, sem jamais ser autenticado por ele (2002, p. 116).

Iser (2002) demonstra que a literatura moderna, ao compor o texto como um jogo, objetiva uma leitura múltipla da obra, e o leitor cria, a partir de sua participação na obra, uma interpretação pessoal, que contribui com o processo de visitação à obra, mas jamais com o intuito de ser única. A encenação que o jogo do texto promove ao leitor está completamente atrelada à imaginação,   experiência do leitor e   relação que pode ser feita entre o texto-objeto e outros textos.

É importante notar que a teoria de Iser (2002) registra valores que o texto moderno passou a delinear, pois somente o espírito moderno seria capaz de criticar a relação do leitor com o livro e estar aberto   pluralidade interpretativa, característica da articulação exposta pelo autor. Em suma, o texto é assumido como campo de

batalha, jamais sendo estável, mas também é objeto para produção de sentido, numa atividade dinâmica.

Considerando que o objeto de estudo deste trabalho é a poesia, é relevante que a discussão se direcione às medidas do texto moderno, com enfoque no gênero poema. Nesse aspecto, Hugo Friedrich desenvolve os elementos e produtos da poesia moderna em *A estrutura da lírica moderna*. Neste livro, o autor responde a uma das perguntas do trabalho: o que a poesia moderna comunica?

Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não os trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade – absorveu-a com alguns resíduos. A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções – repudiadas como prejudiciais –, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar – é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua (1978, p. 16-17).

Isto posto, há que se considerar que a poesia moderna se inclina à mudança (o “transformar” a que alude Friedrich), tão referida por Paz (1984) e elimina, gradualmente, a dissociação qualitativa baseada nos ideais de beleza e perfeição (forma). Igualmente, a poesia não pode ser a representação tradicional, criticada por Iser (2002, p. 106), pois a realidade, suporte para a representação, é posta em crise pelo sujeito moderno, conforme aponta Friedrich (1978).

Friedrich (1978, p. 18) descreve detalhadamente as características da poesia moderna:

O vocabulário usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas. Os mais antigos instrumentos da poesia, a comparação e a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável. Como na pintura moderna, a composição de cores e de formas, tornada autônoma, desloca ou afasta completamente tudo aquilo que é objetivo, para só se realizar a si própria. Assim, na lírica, a composição autônoma do movimento lingüístico, a necessidade de curvas de

intensidade e de seqüências sonoras isentas de significado, têm por efeito não mais permitirem, de modo algum, compreender o poema a partir dos conteúdos de suas afirmações. Pois o seu conteúdo verdadeiro reside na dramática das forças formais tanto exteriores como interiores. Como semelhante poema ainda assim é linguagem, mas uma linguagem sem um objeto comunicável, tem o efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar quem a sente.

O poeta moderno, portanto, não intenciona facilitar a leitura, pelo contrário, o texto contemporâneo deve provocar o leitor por conta de suas construções laboriosas. Essa condição implica a complexidade de interpretação desses textos, em especial se as ferramentas de análise seguirem os critérios usados para a leitura de poemas de forma e conteúdo tradicionais, como é o caso do soneto.

Crostácea (2011) estampa o método de que trata Friedrich (1978): uso do vocabulário usual para um sentido singular; ausência de rimas; ritmo sem uma orientação clara; poemas dispostos como texto em prosa, quase que num fluxo contínuo de palavras e ideias, principalmente pela relação imediata que se faz entre os poemas e a prosa.

Com relação ao gênero, pode-se dizer que a predileção moderna pela heterogeneidade, pela mudança e pela revolução torna possível a eliminação de um gênero facilmente identificável, isto é, o gênero dramático está misturado à poesia, a poesia adentra a prosa e a narrativa invade o drama, eventualmente.

Um grande exemplo desse processo é Hilda Hilst, autora brasileira, cuja obra corrompe a forma tradicional dos gêneros literários. No texto intitulado *Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga* (1970), Anatol Rosenfeld desenvolve apontamentos essenciais sobre *Fluxo-Floema*, a fim de revelar uma característica comum a todos os textos de prosa de Hilst, a condensação dos gêneros literários:

Eles são épicos no seu fluxo narrativo que às vezes parece ter a objetividade de um protocolo, de um registro de fala jorrando, associativa, e transcrita no gravador; mas são, ao mesmo tempo, nas cinco partes – *Fluxo, Osmo, O Unicórnio, Lázaro e Floema* – a manifestação subjetiva, expressiva, torturada, amorosa, venenosa, ácida, humorística e licenciosa de um Eu lírico que extravasa avassaladoramente os seus ‘adentros’, clamando com ‘garganta agônica’, do ‘limbo do lamento’, tateando e sangrando, em busca de transcendência e transfiguração. Entretanto, este Eu ao mesmo tempo se desdobra e triplica, assumindo máscaras várias, de modo que o monólogo lírico se transforma em diálogo dramático, em pergunta, resposta, dúvida, afirmação, réplica, comunhão e oposição dos fragmentos de um Eu dividido e tripartido, múltiplo, em conflito consigo mesmo.

multiplicidade de *eus* que a protagonista de *O Unicórnio* assume (mulher, criança, unicórnio) tem origem na inviabilidade de se ter uma identidade concreta, uma, qualidade inerente ao indivíduo moderno:

Frente à súbita impossibilidade de construir uma representação totalizante do mundo que o cerca, o sujeito moderno vê-se impedido de enxergar também em si próprio uma identidade homogênea. Refletindo o caráter fragmentário de tudo o que o cerca, acaba por fracionar-se, multiplicar-se em infindáveis outros eus (2014, p. 264-265).

No texto de Hilst, evidencia-se a ausência de um caráter homogêneo. Desde o início de *Fluxo-floema*, e conseqüentemente o início da entrevista/diálogo, há dificuldade de se identificar quem fala o quê. A partir dessa dinâmica onde a protagonista discorre sobre sua vida, chega-se à metamorfose, onde a heterogeneidade e a fragmentação atingem o ponto máximo – uma mulher encontra-se no corpo de um unicórnio, pensando e agindo conforme um humano; igualmente, uma criatura mágica, reconhecida por sua beleza, que é vista como uma besta.

Adiante, visa-se a analisar a imagem do unicórnio com o intuito de estabelecer relações de significado entre Hilda Hilst (*Fluxo-floema*) e Joana Corona (*Crostácea*), uma vez que um trecho de *O unicórnio* tenha sido usado por Joana Corona como a epígrafe de seu livro. Para tanto, consultou-se o *Dictionary of symbolism: cultural icons and meaning behind them*, de Hans Biedermann, referência crucial para o entendimento da imagem do unicórnio.

Nele, unicórnio é definido da seguinte forma:

Uma lendária criatura importante para a simbologia medieval e antiga, geralmente retratada como um cervo branco com crina de cavalo, patas rachadas e um chifre em espiral saindo de sua testa. Aparentemente, tem origem nos escritos do historiador grego Ctesias (400 d. C.), que se refere a um animal selvagem, cujo único chifre possui poderes de cura, supostamente um equívoco das descrições do rinoceronte indiano. [...] O chifre do rinoceronte foi reconhecido pelo melhoramento da potência e significância fálica. Na iconografia Ocidental, entretanto, o chifre continua sendo mostrado como algo 'crescendo' para fora da testa do unicórnio, representando não somente a sexualidade, mas também o intelecto. Com efeito, o unicórnio se tornou um símbolo de pureza e força. Iluminuras e tapeçarias medievais mostram que a criatura poderia ser capturada apenas com a ajuda de uma virgem, em cujo colo o animal busca confiantemente um refúgio. No colo da

virgem é onde o animal é capturado e morto por caçadores (BIEDERMANN, 1992, p. 360, tradução nossa²).

A partir de tal referência, é possível compreender o percurso da protagonista de “O unicórnio” como uma perversão do que se sabe acerca do unicórnio. A criatura possui, supostamente, o dom da cura, bem como carrega consigo a representação da beleza e sexualidade. O unicórnio de Hilst espanta e enoja. Há, portanto, apenas um ponto em comum: a traição vinda da virgem, representada por Hilst como a irmã do Pederasta, referida por vezes ironicamente como santa.

A simbologia do unicórnio, descrita por Biedermann (1992), transita entre símbolos da pureza, força, beleza e sexualidade, já os sentidos construídos a partir da imagem do unicórnio em *Fluxo-floema* evidenciam as características da magia e metamorfose. De modo análogo, se lê o sujeito poético de Joana Corona: um ser mítico, cuja função é metamorfosear-se constantemente. Dentre as principais características atribuídas ao unicórnio que possam ser estar em consonância com *Crostácea*, evidencia-se o erotismo, mote da análise a ser desenvolvida no capítulo seguinte.

² A fabled creature important in ancient and medieval symbology, usually portrayed as a white deer with a horse's mane, cloven hoofs, and a spiral horn growing out of its forehead. It seems to have its origin in the writings of the Greek historian Ctesias (ca. 400 B.C.), who refers to a wild animal whose single horn has healing powers-presumably a misunderstanding of descriptions of the Indian rhinoceros. [...] Rhinoceros horn was valued for enhancing potency, and the horn apparently is of phallic significance. In Occidental iconography, however, the horn is still shown as growing out of the unicorn's forehead; thus what was originally a symbol of sexuality is associated with the intellect. The unicorn indeed became a symbol of purity and strength, and medieval miniatures and tapestries show that it could be caught only with the aid of a virgin, in whose lap the trusting animal seeks refuge, where upon it is caught by hunters and killed (BIEDERMANN, 1992, p. 360).

2. O QUE É O EROTISMO E DE QUE MODO ELE SE MANIFESTA EM *CROSTÁCEA*

Neste segundo capítulo, elabora-se um percurso para a compreensão do erotismo, que vai da discussão do termo até a apresentação da teoria que será usada na análise dos poemas. Na sequência, encerra-se o capítulo com algumas observações a respeito da poesia erótica de autoria masculina e feminina, com a finalidade de explorar os principais contrastes entre essas duas poesias. Vale ressaltar que a apresentação da teoria utilizada no trabalho ocorre concomitantemente com a análise dos poemas.

2.1 Erotismo, amor e *Eros*

Falar sobre erotismo não é tarefa fácil, visto que o termo pode ser facilmente banalizado. Popularmente, falam-se de objetos, relações, filmes, músicas, livros que têm caráter erótico. Nessas manifestações, o erótico tende a estar relacionado à sexualidade, libertinagem e, às vezes, à ideia de pecado.

Com a vulgarização do termo, emerge a inevitabilidade de se voltar à origem da ideia. Sendo assim, devem ser explorados os significados que *erótico* e *erotismo* pronunciam. Para tanto, foram consultados alguns dicionários para que as definições sejam comparadas e que, a partir disso, a interpretação de tais termos possa ser discutida devidamente.

De acordo com o *Dicionário Michaelis* (2021), erotismo é a “indução ou tentativa de indução de sentimentos sexuais em obra de arte, mediante sugestão, simbolismo ou alusão”; ou então, um “estado de desejo amoroso”. E erótico é aquilo “que tende a provocar amor ou desejo sexual”.

Consoante a este, o *Dicio* (Dicionário Online de Português, 2021), erotismo pode ser a “inclinação ou tendência para se excitar com facilidade”; “capacidade de sentir excitação sexual com mais regularidade do que a maioria das pessoas”. O erótico, para esse dicionário, é aquilo “que se refere ao amor”.

No dicionário *Priberam* (2021), erotismo é descrito como “qualidade do que é erótico”; “manifestação explícita da sexualidade” ou então “grau de excitação ou de prazer sexual”. Erótico é caracterizado como “licencioso”, libidinoso” ou até mesmo “do amor sensual ou a ele relativo”.

Em conformidade com o esperado, os dicionários apresentam definições muito voltadas ao âmbito sexual. É correto dizer que o erotismo é relativo ao sexo, no entanto, há algo além disso. Quem sabe a etimologia da palavra seja de maior auxílio.

Para tanto, no *Dicionário Etimológico da Mitologia Grega* (2013, p. 99) verifica-se a definição de *Eros*: “trata-se do deus do amor, potência primordial nascida ao mesmo tempo que Gaia” ou então “o nome significa, com efeito, ‘amor’, termo pertencente à família do verbo ἔραμαι, ‘amar’”.

Eros possui a mesma raiz de *erotismo*, faltando apenas o sufixo *ismo*, que indica um sentido complementar. Acerca disso, o *Dicionário Online de Português* (2021) assinala que o sufixo *ismo* é referente à “ciência, doutrina, conjunto de ideias, predisposição ou propensão”.

À vista disso, o erotismo pode ser classificado como um conjunto de ideias vinculadas ao amor. Não há como apreender o que é o erotismo por meio de uma perspectiva unicamente sexual. A atividade erótica, se assim pode-se dizer, concerne não somente aos impulsos sexuais irrefreados, mas também ao desenvolvimento de um sentimento que inspira a virtude aos homens, conforme a antiguidade declara.

Com isso, chega-se a Platão, pois na Antiguidade muito se discutia sobre o Amor. No *Banquete* (PLATÃO, 1972), Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes, Agatão e por fim Sócrates, tecem longos elogios ao Amor. O modo como os ensaístas o veem é de extrema importância para o entendimento das manifestações amorosas.

Então, dizia Fedro, conforme também o disse Hesíodo, que o Amor seria órfão e que surgira junto da Terra, após a chegada do Caos (PLATÃO, 1972, p. 44). Seria, portanto, o Amor muito antigo e inspiraria virtudes aos homens.

Dizia também Agatão que o Amor é tido como um deus perfeito e virtuoso. Entretanto, Diotima de Mantinea, uma sacerdotisa, conduz Sócrates a ver o Amor dissemelhantemente, pois era ele “algo entre mortal e imortal” (PLATÃO, 1972, p. 75). O Amor seria um gênio, já que “tudo o que é gênio está entre um deus e um mortal” (PLATÃO, 1972, p. 75). Tal consideração faz com que Sócrates e os demais analisem o Amor por outro ângulo.

Para tanto, Diotima, por intermédio de Sócrates, anuncia a origem do Amor:

Quando nasceu Afrodite, banqueteavam-se os deuses, e entre os demais se encontrava também o filho de Prudência, Recurso. Depois que acabaram de jantar, veio para esmolar do festim a Pobreza, e ficou pela porta. Ora, Recurso, embriagado com o néctar – pois vinho ainda não havia – penetrou o jardim de Zeus e, pesado, adormeceu. Pobreza então, tramando em sua

falta de recurso engendrar um filho de Recurso, deita-se ao seu lado e pronto concebe o Amor. Eis por que ficou companheiro e servo de Afrodite o Amor, gerado em seu natalício, ao mesmo tempo que por natureza amante do belo, porque Afrodite também é bela (PLATÃO, 1972, p. 76).

O Amor é um ponto intermediário entre a abundância e a escassez, representado por Recurso e Pobreza, respectivamente. Desse modo, as considerações de Diotima fazem com que o deus Eros, signo do Amor, seja compreendido como um símbolo do duplo – a união da falta e fartura; avidez e generosidade; sabedoria e obtusidade. Ademais, o amor teria a qualidade de um filósofo, posto que é metade sabedoria e metade ignorância (PLATÃO, 1972, p. 77). Sendo assim, o amor é sempre carente de algo e busca incessantemente a isso. O amor é o desejo do todo. O mito de Eros é representativo dessa noção, uma vez que ele, dominado pelo amor, descontenta sua mãe com o objetivo de tomar Psiqué.

Para melhor esclarecer, resume-se o mito de Eros, que também pertence à Psiqué: esta, agraciada de beleza divina, ainda que mortal, despertou a ira da grande Afrodite, uma vez que a jovem seria tão bela quanto a deusa. Com isso, Afrodite ordena que Eros, seu filho, use sua perícia para enlaçar Psiqué a um monstro. No entanto, durante a investida, Eros fere a si mesmo, fazendo com que se apaixone por Psiqué. Daí em diante, Psiqué e Eros iniciam sua jornada juntos. Afrodite sente-se ainda mais subjugada com a possibilidade de Eros casar-se com Psiqué, então elabora quatro grandes tarefas a serem cumpridas pela moça, com o intuito de livrar-se dela. Inesperadamente, Psique cumpre as tarefas impossíveis, com a ajuda de Eros e outros deuses. Finalmente, o casal se une na presença de Zeus, atestando a imortalidade de Psiqué (BRANDÃO, 1987, pp. 210-220).

Eros, portanto, vem recorrentemente atado à origem de Psiqué, dado que aquele assume a postura de um verdadeiro deus somente após ao enlace com esta. Isto é, Eros se impõe contra Afrodite com o objetivo de se manter ao lado de Psiqué. Ele se apropria do caráter materno, o qual representa a carência, a falta de algo. Ao desposar Psiqué, Eros reconhece sua incompletude.

No segundo volume de *Mitologia Grega* (1987, p. 231), Junito Brandão destaca em sua análise do mito de *Eros e Psiqué* que Eros consiste numa “estrutura dual” dado a sua metamorfose – o Eros de Afrodite e o Eros de Psiqué. Isto é, há o Eros primeiro, que atende aos caprichos da vaidosa mãe Afrodite, enfeitando criaturas

com o toque de sua flecha venenosa. E há o Eros de Psiqué, que é atacado pelo seu próprio veneno, apaixonando-se irremediavelmente pela futura esposa, o que o obriga a desentender-se com sua mãe, Vênus.

Desse modo, torna-se oportuno pensar que o Amor representativo de Eros é composto por uma dualidade, não necessariamente antagônica. A dualidade se encaixa inclusive como metáfora da união amorosa: o par, o casal, o duo. Para tanto, note-se que é impossível falar do verdadeiro Eros sem que se mencione Psiqué, bem como não é fiel a descrição de Psiqué que não cite Eros.

Nesse sentido, Octavio Paz esclarece a dualidade atribuída a Eros, tornando-o paradoxal, um ser solar e noturno, que a todos faz sentir, mas não deseja ser visto (1994, p. 27). Eros feria a todos com suas flechas e apesar de ser um deus não desejava ser visto sequer por Psiqué. O amor é sempre o símbolo do par, da oposição, eventualmente.

É nessa junção constante de dois corpos, dois sentidos, duas complementaridades que o erotismo se concentra. Não há como defini-lo em poucas palavras, numa descrição estanque. O erotismo jamais se basta, ele é o desejo constante da união, mesmo que esteja fadado a ser só.

O amor, na sua qualidade humana, torna-se o mote de muitos textos, de ordem literária ou não. Octavio Paz adianta que poesia e erotismo estão completamente atados pelo predicado da inventividade:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota idéias corpóreas – é capaz de dar nomes ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético (1994, p. 12).

O erotismo, assim como a poesia, depende da manipulação da linguagem, de modo que o mesmo se dá com o ato sexual, ele depende de uma comunicação convincente. Através da violência ou imposição, o ato sexual perde o atrativo que o singulariza. Conseqüentemente, os amantes devem estar dispostos ao jogo verbal de convite ao leito.

No “Cântico dos cânticos”, livro do Antigo Testamento da Bíblia, a dualidade do erotismo é transmitida ao poema, onde dificilmente há possibilidade de se distinguir o que é sagrado e o que é erótico. “Cântico dos cânticos” – ou Cantares – é um livro onde essencialmente dois amantes cortejam, de modo que os elogios se dão através da exaltação das características físicas de ambos.

Para tanto, alguns excertos de Cantares serão examinados com o intuito de apontar para dois panoramas relevantes a todo o trabalho: a relação entre o sagrado e o profano, bem como o papel do corpo nos textos de teor erótico.

No primeiro cântico, assim como nos outros, é comum a associação dos corpos dos companheiros à natureza. Tais analogias permitem que o texto mantenha seu caráter sagrado, revelando cuidadosamente o olhar lascivo que homem e mulher repousam um no outro:

Enquanto o rei está assentado à sua mesa,
o meu nardo exala o seu perfume.
O meu amado é para mim um saquitel de mirra,
posto entre os meus seios (Ct, 1: 13-14).

O dístico final manifesta o clima de exaltação entre os amantes. A mulher reserva consigo o homem, simbolizado pela planta, junto a seu peito. O sentido da construção é mostrar que a mulher guarda o homem como se guarda a mirra: ambos são raros e têm a capacidade de curar, portanto deve-se zelar por eles.

Já o nardo que exala o perfume e reflete a delicadeza feminina pode ser lido como um símbolo erótico. Como dito anteriormente, a análise aqui estabelecida pretende mostrar que o corpo tem papel de destaque na escrita erótica. Some-se a isso os objetos que entram em contato com o corpo dos sujeitos do poema. O perfume, uma vez junto a pele da mulher, é significativo. Desse modo, o nardo, com seu perfume intenso, desempenha a função de atrativo, um estímulo olfativo que marca a presença de um sujeito. Ele é citado na passagem como um dos atributos da mulher e pode ser representativo de seu corpo, que exala um perfume de aroma intenso.

Mais adiante, há a seguinte passagem:

Qual a macieira entre as árvores do bosque,
tal é o meu amado entre os jovens;
desejo muito a sua sombra
e debaixo dela me assento,
e o seu fruto é doce ao meu paladar.
Leva-me à sala do banquete,

e o seu estandarte sobre mim é o amor.
Sustentai-me com passas,
confortai-me com maçãs,
pois desfaleço de amor.
A sua mão esquerda esteja debaixo da minha cabeça,
e a direita me abrace (Ct, 2: 3-6).

Neste ponto, vê-se o elogio interpretado pela mulher, que novamente exalta as qualidades de seu parceiro. Ao homem atribui-se mais uma vez a virtude de ser excepcional. Há muitas árvores no bosque, contudo a mulher deseja a sombra da macieira, onde a consorte desfruta de sombra e abrigo, assim como contenta-se com os frutos que dali saem.

Ao final do trecho, constrói-se a imagem de uma união física, na qual o homem é convidado a deitar-se com a mulher. Ela o chama para estar junto de si, pois sente-se entorpecida pelo amor e assim deseja que seu parceiro compartilhe dessa sensação que toma conta de seu corpo.

Com isso, repara-se que o caráter profano inerente ao erotismo adentra o texto de origem sagrada. A natureza é o que conserva o caráter sagrado do texto, uma vez que essas imagens não são explicitamente relacionadas à figura do corpo masculino ou feminino. O tom sagrado do poema é mantido pela presença de símbolos do divino, dado que a mirra, as árvores e criaturas são exaltadas, confirmando a perfeição de quem os criou.

Octavio Paz refere-se aos poemas de “Cânticos dos cânticos” como escritos da tradição erótica (1994, p. 23). Os poemas de Cantares, de certo modo, simbolizam a chegada ao êxtase através do claro enlace sexual dos personagens. O êxtase, por sinal, pode ser sagrado ou profano. Isto é, acredita-se que muitos santos ou religiosos tenham obtido o prazer do êxtase através da oração, assim como outros o obtiveram através do clímax sexual.

Santa Teresa de Ávila, como registra Bataille (1987, p. 146), exprime o alcance do êxtase por meio de um processo místico. No entanto, o autor assinala que há uma linha muito tênue onde se é capaz de identificar a origem do êxtase. Conforme Bataille, a contemplação sequestra os sentidos humanos para si, tornando possível um orgasmo venéreo, já que o corpo está extasiado pela experiência mística (1987, p. 146).

O êxtase, portanto, é entendido como o ponto mais alto das sensações, no qual não há mais o que sentir. Mais do que isso: ele é o lugar onde o ser humano suspende

sua ligação com a vida real. Ele se caracteriza pela ausência da dor e do sofrimento. Nele, os homens provam através dos sentidos o encantamento do não-ser (BATAILLE, 1987).

Em vista disso, o estado de êxtase é amplamente examinado por Bataille (1987) em razão do conceito de continuidade e descontinuidade construídos pelo autor. A continuidade e descontinuidade podem ser compreendidas como circunstâncias do ser humano.

Juntamente à continuidade e descontinuidade, analisar-se-ão os conceitos de interdito e transgressão, retomando a dualidade do sagrado e profano na presença dos poemas analisados a seguir.

2.2 O erotismo em *Crostácea* a luz de Georges Bataille

A partir daqui, busca-se analisar o erotismo de Bataille a partir de dois poemas de *Crostácea* (2011). Ao longo da investigação dos poemas, os conceitos *bataillianos* serão contemplados, de forma que o texto literário abrace a teoria. Os poemas escolhidos para a investigação do assunto são *contracarne* e *imersão*.

Crostácea é um livro dividido em seis partes que podem ser entendidas como capítulos. Os poemas investigados nesta pesquisa fazem parte do quinto capítulo. Nele, os textos são separados por fotografias, que são muito parecidas entre si, na medida em que foram tiradas do mesmo ângulo. Vê-se um certo volume de água marinha chocando-se contra as pedras, que por sua vez possuem um aspecto poroso, gasto. De uma imagem para a outra a cena é levemente alterada, indicando um certo movimento de vai e vem entre um poema e outro.

“contracarne”, o primeiro poema a ser analisado, é o segundo poema do capítulo. Nele, verifica-se a temática do erotismo através das observações feitas pelo sujeito poético:

Figura 2 - Poema contracarne

contracarne

contraface do teu olhar, caminho que percorro às escondidas. moldado à tua boca, o andar da minha língua. que te procura na cama, ainda dormida. e desperta com a tua, lânguidas. colada à tua pele, meu silêncio: o amanhecer de nós. o que vivo de você outro percurso, à margem do sorriso do corpo. tua permanência. que me encaixa em dobras e desdobras. e desvio tua moldura, adentro a carne. imersão violenta. encravada e infiltrada (estrangeira). inteira, mas por partes. como alargasse o espaço para adequar ao meu corpo e mais, ao abstrato de mim que te ocupa. investigo os esconderijos e a habilidade dos teus devaneios. a pequenez dos nossos limites, que confessamos. somos carne, palavra e sonho. amor que engole, do canibalismo herdado. somos o que retemos e o nosso desperdício mútuo.

Fonte: *Crostácea*, 2011.

Preliminarmente, durante a análise de um poema é de extrema importância que vários aspectos sejam considerados. Dentre eles, há o aspecto gráfico, a pontuação e o léxico. A partir dessas noções é possível estabelecer uma leitura do conteúdo do poema, criando diálogos com outros textos de origem literária ou teórica.

No livro em análise, os aspectos gráficos podem contribuir para a compreensão dos poemas. Em “contracarne”, assim como em outros textos de *Crostácea* (2011), o texto é organizado em um quadro disposto no topo ou final da página. Os textos ganham o formato de poesia em prosa.

Conforme Fernando Paixão (2012), os poemas em prosa, ou *poème en prose*, surgiram pela metade do século XIX com Baudelaire. A partir da descoberta, outros poetas do cenário decadentista passaram a usar a forma, com o objetivo de adaptar o texto poético ao novo cenário em que estavam inseridos. Com a chegada das vanguardas do surrealismo, cubismo e futurismo, outros críticos e poetas tecem críticas à criação de Baudelaire, viabilizando uma nova identidade a esses poemas em prosa. A partir disso, os textos se apoderam do experimentalismo e com ele a criatividade livre de padrões estéticos.

Em *Crostácea* (2011) nota-se o uso de uma escrita muito próxima à dos poemas experimentais, nos quais há o abandono à pontuação conforme as normas gramaticais. A pontuação, nesse caso, diz mais respeito à sequência das ideias.

Pontos e vírgulas servem para encerrarem e introduzirem novos pensamentos e novos olhares do eu lírico.

No início do poema, há um certo padrão que vai da primeira palavra até o fim da segunda linha, nos dois pontos. Para melhor compreensão, os trechos foram colocados em linhas. Leia-se a vírgula como uma pausa curta e o ponto como uma pausa longa:

contraface do teu olhar, caminho que percorro às escondidas.
 moldado à tua boca, o andar da minha língua.
 que te procura na cama, ainda dormida.
 e desperta com a tua, lânguidas.
 colada à tua pele, meu silêncio (CORONA, 2011, p.77).

O trecho, devido à pontuação, pode ser lido como o vai e vem da água. No ponto, a água choca com as rochas e volta inserindo uma nova linha; na vírgula, a água se movimenta para o lado oposto às rochas, como que num impulso. A leitura está amparada no uso das fotografias do mar entre um poema e outro, onde há justamente esse movimento de ida e vinda. Além disso, a água simboliza a fluidez com que os pensamentos escoam para virarem outros.

Na sequência, no entanto, o poema abandona o padrão da pontuação, prosseguindo com várias frases separadas por ponto. Nas últimas duas linhas do poema, a pontuação assume a mesma organização do início, no qual os trechos eram separados por vírgula e posteriormente por ponto. Ao final, porém, o poema encerra com a frase “somos o que retemos e nosso desperdício mútuo” entre pontos.

O poema apresenta uma alternância entre ponto e vírgula durante alguns momentos, inserindo também outros caracteres como é o caso dos dois pontos e parênteses. Os dois pontos são usados para dar pausa ao texto e também para introduzir uma nova reflexão ou quem sabe uma explicação do que vem antes. Já os parênteses servem para adicionar uma explicação ou informação extra referente aos termos anteriores a ele. Além do mais, os parênteses podem ser usados em textos dramáticos, inserindo uma rubrica que represente o estado de espírito ou o modo como o sujeito poético se dirige ao que está sendo dito.

Nesse sentido, avalia-se a importância do termo “estrangeira”, grafado entre parênteses, visto que o poema insere o olhar de um eu lírico feminino se referindo a uma outra pessoa. Pouco a pouco, esse eu lírico se aproxima do outro, que é

observado e tateado. A partir dessa relação, esse eu lírico se sente deslocado e em crise, por isso a presença de “estrangeira” entre parênteses é de grande importância para a compreensão do poema. Ademais, há de se notar que o único vocábulo capaz de garantir que o sujeito poético é feminino é “estrangeira”.

Este poema diz respeito à sensação de olhar para o outro, ato que aprofunda o distanciamento entre os homens, posto que a cada vez que se olha para alguém de perto, novos traços são revelados. Contra ou de frente para a carne expressa a estranheza ao se deparar com o outro. O olhar atento revela que, mesmo próximo de alguém, sempre se está sozinho.

Acerca disso, Bataille (1987) discorre sobre a *descontinuidade*, que diz respeito à distância incorrigível entre os seres. Cada indivíduo habita um corpo diferente e isso faz com que haja um abismo entre os seres humanos. A descontinuidade é, portanto, inerente ao homem. Contudo, ávidos por abandonar a solidão, os homens buscam meios de se unirem a outros corpos, uma vez que não suportam o afastamento que a descontinuidade lhes causa.

Através do ato sexual, os seres humanos experimentam a fusão de seus corpos momentaneamente. No entanto, esse movimento provoca desequilíbrio, pois assim como Bataille (1987, p. 66) explica, “a atividade sexual é um momento de crise de isolamento. Esta atividade é-nos conhecida de fora, mas sabemos que ela enfraquece o sentimento de si, que ela o questiona”. Isto é, o contato com o outro permite que os indivíduos assumam sua posição de desabrigo e busquem a presença alheia. Os homens são seres descontínuos e buscam uma forma de garantirem a continuidade de suas figuras por meio da atividade sexual.

À vista disso, torna-se importante a retomada do termo “estrangeira”, presente no poema em análise, tendo em vista que o eu lírico observa o outro com a estranheza inerente à prática sexual. A partir da separação dos corpos, e a atmosfera que o êxtase incorpora, inaugura-se o sentimento de incompletude novamente. Com isso, o sujeito do poema cria abstrações diante da impossibilidade de ser uma junção definitiva com o outro.

Outros trechos do poema indicam uma leitura análoga à anterior. Por exemplo, na passagem “o que vivo de você outro percurso, à margem do sorriso do corpo” (CORONA, 2011, p. 77). Assim dizendo, “o que vivo de você outro percurso” simboliza a posição desse sujeito que analisa o parceiro na distância imposta a ele. Já o trecho “à margem do sorriso do corpo”, mostra uma proximidade maior entre o eu lírico e o

parceiro, pois está à margem do corpo, que por sua vez sorri por inteiro. Há um movimento de aproximação no poema, no qual ambos os personagens se encontram.

Sendo assim, o eu lírico vai ao encontro do parceiro, buscando-o na cama após acordarem, conforme o trecho “moldado à tua boca, o andar da minha língua. que te procura na cama, ainda dormida” (CORONA, 2011, p. 77). O excerto também mostra que o beijo faz parte da rotina do eu lírico, dado que “o andar da língua” está moldado à boca do parceiro e sobretudo pelo trecho “tua permanência”, que inscreve a ideia de uma presença contínua.

Convém ressaltar novamente que o eu lírico é feminino e esse é um ponto crucial para a análise, haja vista que é a mulher quem procura o homem, sendo o agente do convite ao ato sexual. A respeito disso, Angélica Soares assinala os desdobramentos da presença do erotismo com protagonismo feminino:

[...] é comum, na poesia brasileira de autoria feminina, na qual se recria a liberação do desejo, a figurização da mulher como sujeito da cena erótica. E nisso nos interessa, sobretudo, por indicar o caráter desconstrutor da representação estereotipada de feminino e masculino, sustentada pelas tecnologias de gênero patriarcais, que reduplicam a percepção essencialista de uma feminilidade e uma masculinidade ‘naturais’ (SOARES, 2000, p. 123).

Destarte, a poesia erótica de autoria feminina corrompe com a noção de que o sexo existe para que o homem gere prazer, herdada do domínio patriarcal. O enfoque do poema passa a ser o desejo sexual comum ao par, fazendo com que o corpo do homem entre em cena, não somente como a imagem daquele que deflora a mulher, mas também como alguém que pode ser frágil e que deseja ser conduzido pelo sexo oposto.

Soares (2000, p. 124-125) destaca, ainda, que ao manifestar seu desejo sexual, o eu lírico feminino subverte o domínio falocêntrico, tornando o orgasmo um desejo de ambos. Logo, a atividade sexual feminina deve ser repensada, uma vez que não esteja necessariamente associada à reprodução. Livre do possível ônus da procriação, a mulher pode ser agente de sua libido, buscando ao homem e explorando todas as possíveis zonas erógenas masculinas.

Com efeito, a mulher é quem procura o homem na cama e também é ela quem tateia o corpo do homem, atingindo a carne, símbolo do corpo, pouco a pouco. Da

metade do poema em diante, o eu lírico busca intensamente fazer parte do parceiro, como pode ser demonstrado pelo trecho:

[...] e desvio tua moldura, adentro a carne. imersão violenta. encravada e infiltrada (estrangeira). inteira, mas por partes. como alargasse o espaço para adequar ao meu corpo e mais, ao abstrato de mim que te ocupa (CORONA, 2011, p. 77).

Por meio dos recursos metafóricos presentes nos excertos apresentados, o eu lírico mostra o quanto estar junto ao outro causa estranheza. Pelos vocábulos “encravada” e “infiltrada” infere-se que o desejo é de estar fixada ao outro e que, para tanto, ela precisa avançar lentamente.

Ao final do poema, considere-se o trecho “[...] investigo os esconderijos e a habilidade dos teus devaneios. a pequenez dos nossos limites, que confessamos. somos carne, palavra e sonho. amor que engole, do canibalismo herdado. somos o que retemos e nosso desperdício mútuo (CORONA, 2011, p. 77)”.

“[s]omos carne, palavra e sonho” sintetiza a identidade que o eu lírico concede a ele e ao parceiro. Carne, que representa o corpo, a presença material do ser humano; palavra, referente à comunicação do casal, que é constituída de um conjunto de vocábulos usados por eles, confirmando a intimidade que a relação amorosa constrói; e, finalmente, sonho, que recupera a atmosfera do quarto inserida no início do poema e que também é sinônimo de desejo.

Note-se que a palavra carne é inserida três vezes no poema. Juntamente a ela, existem outras construções ou vocábulos que reforçam a ideia de que o eu lírico deseja figuradamente comer o parceiro. Dentre esses exemplos há “boca”, “amor que engole” e “canibalismo herdado”. Interessante pontuar também que o ato de comer é metaforicamente representativo do ato sexual, o que reforça a presença de elementos eróticos no poema. Em “Sobre comidas e mulheres”, Roberto DaMatta (1984, p. 60) observa que “fato é que as comidas se associam à sexualidade, de tal modo que o ato sexual pode ser traduzido como um ato de ‘comer’, abarcar, englobar, ingerir ou circunscrever totalmente aquilo que é (ou foi) comido”.

A passagem “amor que engole” apresenta a voracidade do ato sexual e, conseqüentemente, do amor. No texto, o amor é aquilo que engole, devora ou consome. O eu lírico feminino, portanto, despreza a passividade instituída à mulher

para assumir o papel de dominante na relação sexual. A mulher é quem explora o corpo do homem nesse momento.

No que concerne ao papel feminino e masculino no campo da atividade sexual, considere-se a seguinte citação:

Mas para um parceiro masculino a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão onde se misturam dois seres que ao final chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução. Toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo (BATAILLE, 1987, p. 14).

A passividade atribuída à mulher tem grande relação com o modo como o encontro das células reprodutivas masculinas e femininas se configuram. O espermatozoide é que busca pelo óvulo, enquanto este fica à espera. Nessa organização, ambas as células se fragmentam com o objetivo comum de se tornarem um só elemento.

Voltando ao poema, encontra-se a expressão “canibalismo herdado”, que está em profunda consonância com o que inscreve Bataille (1987) nos conceitos de *continuidade* e *descontinuidade*. Ao fazer uso do termo canibalismo, o eu lírico reforça a ideia de apoderamento do corpo do amante, como se o corpo do outro fosse seu alimento. Mas há de se notar que esse canibalismo é herdado, logo, ele configura a transmissão da *descontinuidade*. O ato sexual, caminho pelo qual os homens buscam uns aos outros, insere o desejo de *continuidade*. A vontade de devorar o outro e o conseqüente abandono da solidão é um destino comum a todos.

Na sequência, há o trecho “somos o que retemos e o nosso desperdício mútuo”, onde os dois corpos se encontram e a partir dessa união ambos se dissipam parcialmente. No que tange a dispersão dos amantes, ilustra-se:

O espermatozoide e o óvulo estão no estado elementar dos seres descontínuos, mas se unem e, em consequência disso, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser, a partir da morte, do desaparecimento dos seres separados. O novo ser é, ele mesmo, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos (BATAILLE, 1987, p. 12).

Durante o intercuro, por conseguinte, os gametas femininos e masculinos se unem pelo objetivo de se tornarem um só. Eles deixam de ser unidade para comporem um novo ser e, a partir disso, surge a *continuidade*. No entanto, após a passagem do êxtase, esses corpos estão novamente sozinhos, regredindo à *descontinuidade* a eles estabelecida.

O desperdício de ambos os corpos é inerente ao ato sexual, já que durante ele os amantes esbanjam sua energia. Contudo, o poema diz “somos o que retemos”, demonstrando que apesar de serem descontínuos, guardam consigo a memória da relação, com a qual voltarão a ensaiar a fuga à ruptura da *descontinuidade*.

Com isso, o texto se encaminha à segunda parte da análise, onde o poema “imersão” (CORONA, 2011, p. 81) será investigado. Neste poema, assim como no anterior, *O erotismo* de Bataille (1987) servirá de base para a leitura neste trabalho estabelecida.

Para tanto, verifique-se o poema abaixo:

Figura 3 - Poema imersão

imersão

fazer-te sentir com bolores-algas que se alimentam da falta de, insípidos e transparentes, na garganta-pântano que guarda umidade e planta.

fazer-te vestir da profunda maciez silenciosa para ficar como fico não ir a lugar algum. romper teu ritmo acelerado. depois coletar como você coleta os restos todos, perdidos na cidade inchada, precha de pequenos abandonos. revisitar espaços que existem, não lugares na cidade e dentro de nós. obscenamente despercebidos. nos esconder em lugares secretos, que inventamos e habitamos.

abandono em terreno quase tão cheio de mim como eu mesma, você.
 não fosse o retornar a si depois de atravessar fina película, matéria viscosa. e nascer-se fosse possível: num expelir-se voluptuoso.

aperto no lugar onde fica o estômago, respirar profundo e posterior derrubada de ânimo, sentir pequenez aguda. como dia quente e úmido que abafa aroma e vivacidade. de novo ser aquilo que queria ser outro. nas mãos, cheiro de qualquer coisa do almoço misturado ao cheiro teu, peculiar.

devorar-te querendo engoli-lo inteiro querendo a fusão completa. desencontros, vertigens. violência. cuidado de você, afago teu corpo, atrás da orelha beijo a orelha mesmo como você gosta descendo para a nuca lambendo vagarosa pele tua:

pescoço

queixo

lábio

língua e fico.

até

você em mim sentir-se tão dentro que já nem se saiba dentro e fora, apenas sintá-se imerso. afogado como eu mesma absorvo-te até o limite até engasgar-me até quase o sufoco porque viver é sufocante e até na inércia o que sinto é vida arreganhando-me a face. face sua (e tua) esmagadora presença.

Fonte: *Crostácea*, 2011.

Há de se notar que a primeira diferença entre o poema anterior e esse se destaca na extensão. Percebe-se que *contracarne* ocupa cerca de um terço da página quadrada do livro (21 cm de largura, 21 cm de altura) e “imersão” toma toda a página. Também, é possível constatar que os aspectos gráficos são distintos. O poema “imersão” possui uma organização diferente, na qual as palavras compõem um recurso visual singular, com destaque para o texto que não segue até o fim da linha, criando alguns espaços em branco.

Estes vazios, espaços em branco, no poema, aparecem no primeiro bloco de versos e no segundo, obedecendo ambos ao ponto-final e ao natural espaço que se segue por não haver novas palavras inseridas na sequência. Salientamos que esta divisão por bloco de versos segue a pontuação do poema que traz em seguida um espaço vazio, excetuando-se as palavras que aparecem sozinhas como uma espécie de constelação antes do último bloco de versos de “imersão”.

No terceiro bloco de versos, há um espaço em branco inicial, a inserção do verso “abandono em terreno quase tão cheio de mim como eu”, novo espaço em branco que evidencia que as palavras seguintes (“mesma, você”) foram deliberadamente seccionadas com o objetivo de dar ênfase no próprio eu lírico feminino do poema e o destinatário dos versos. O distanciamento criado pelo espaçamento entre “eu” e “mesma” produz certa tensão quando o poema é lido ou mesmo verbalizado.

Os blocos de versos seguintes empregam o mesmo procedimento destacado nos dois primeiros, apenas havendo uma substituição do contumaz ponto-final pelos dois pontos. A propósito, uma espécie de constelação de palavras soltas surge justamente após os dois pontos e tais palavras perdem-se na imensidão de vazio desta parte da página. Este universo de palavras que ocupa, cada uma delas, os brancos do papel numa sequência que lembra degraus de uma escada (em sentido decrescente conforme observaremos mais adiante) termina com as palavras “língua e fico”, posicionadas lado a lado, quebrando o padrão que vinha sendo formado, seguidas de um ponto-final. Em seguida, separada por um pequeno espaço, surge a preposição “até” que, por meio de *enjambement*, estabelece a ligação com os versos do último bloco.

Ademais, o poema apresenta o uso constante de ênclises, caracterizadas pelo pronome localizado após o verbo. O recurso da ênclise é geralmente usado no início de frases, para que a sentença seja introduzida pelo verbo. No poema, no entanto, observa-se o uso da ênclise mesmo quando o verbo não introduz uma frase, enfatizando a fluidez com que as palavras são dispostas. Novamente, o texto representa um fluxo de ideias e sensações e, portanto, não há como elas serem ordenadamente expostas.

Com relação ao título do poema, *imersão*, observa-se que o texto diz respeito ao ato sexual, confirmando a presença da temática erótica no livro, visto que a imersão proposta vai em direção ao interior do outro. Dessa forma, o eu lírico busca imergir

em seu parceiro e, para tanto, retoma o sentido do poema anterior, no qual o sujeito poético aspira intensamente a união eterna com o parceiro.

No início do poema, o eu lírico cria imagens de um local recôndito, onde as plantas e o musgo fazem morada. Nesse lugar, repousam as personagens, com o objetivo de fugirem da confusão urbana. As construções “lugares secretos, que inventamos e habitamos” e “romper teu ritmo acelerado” demonstram que o local onde se encontram permite que eles se aproximem um do outro, visto que o barulho da cidade é ofuscado pela presença da natureza.

A cidade, caracterizada como o ambiente onde as coisas acontecem e a economia flui, pode ser símbolo do trabalho, que diz respeito ao campo dos *interditos*. Acerca disso, Bataille discorre:

O trabalho exige um comportamento em que o cálculo do esforço, ligado à eficácia produtiva, é constante. Ele exige uma conduta sensata, onde os movimentos tumultuosos que se liberam na festa, e geralmente no jogo, não são decentes. Se não pudéssemos refrear esses movimentos, não seríamos suscetíveis ao trabalho, mas o trabalho introduz justamente a razão de refreá-los. Esses movimentos dão aos que os dominam um lucro posterior, cujo interesse não pode ser discutido, a não ser do ponto de vista do momento presente. Desde os tempos mais remotos, o trabalho introduziu uma pausa em cujo nome o homem deixava de responder ao impulso imediato que comandava a violência do desejo (1987, p. 27).

O trabalho introduz os homens ao mundo do domínio capitalista, no qual a eficiência é medida pelo lucro, porquanto o trabalho impede que o homem despenda sua energia unicamente com seus impulsos sexuais. Por isso, o trabalho se configura como um *interdito*, pela censura que ele assevera à vida sexual. O *interdito* diz respeito às proibições impostas à vida sexual humana (BATAILLE, 1987).

Assim como há o *interdito* existe a *transgressão*, que encaminha o homem à fuga das proibições a ele compelidas. Nesse campo verifica-se a presença do *sagrado* e do *profano*, conceitos que assinalam uma oposição complementar:

A transgressão excede sem destruir um mundo profano de que ela é o complemento. A sociedade humana não é somente o mundo do trabalho. Simultaneamente — ou sucessivamente — ela é composta pelo mundo profano e pelo mundo sagrado, que são as suas duas formas complementares. O mundo profano é o dos interditos. O mundo sagrado abre-se a transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses (BATAILLE, 1987, p. 45).

Dessa forma, apreende-se que para o autor sagrado é aquilo que permite que homem elabore transgressões, enquanto que o mundo profano é o mundo das proibições e interdições. De acordo com o teórico, a religião faz com que os interditos intimidem os homens, contudo, o desejo de liberdade faz com o ser humano admire a proibição, chegando à transgressão (BATAILLE, 1987, p. 45).

O sagrado expresso anteriormente nos trechos da Bíblia era representado pela presença de Deus e da natureza, porém Bataille (1987) indica que sagrado, segundo sua teoria, é aquilo que permite ao homem experimentar o êxtase. A dualidade entre sagrado e profano reside nessa dinâmica – a existência da proibição e a vontade de infringi-la.

O trecho “nos esconder em lugares secretos, que inventamos e habitamos” confirma a atmosfera intimista do poema. Há a imersão do título, que simboliza o movimento de acesso ao interior, de busca à profundidade e também há a imersão física do eu lírico e seu par nos espaços verdes que ainda restam à cidade. Ao fugir do interdito do trabalho representado pela cidade cheia, movimentada, o eu lírico promove uma transgressão. Ainda, segundo Bataille (1987, p. 163) o erotismo requer um lugar secreto para que haja sua manifestação, pois ele não faz parte das atividades rotineiras do homem. O erotismo, desse modo, faz parte do campo sagrado, já que promove ao homem a liberdade da transgressão.

Na “garganta-pântano”, cuja vegetação escurece a vista, as personagens encontram repouso. O ambiente sossega os amantes e então o eu lírico articula, como num sussurro: “fazer-te vestir da profunda maciez silenciosa”. A repetição dos sons sibilantes presentes nas palavras “fazer”, “vestir”, “maciez” e “silenciosa” aprofundam a proximidade entre o eu lírico e sua companhia. Agora que o ruído da cidade está longe, os dois podem cochichar um ao outro.

No poema em destaque, há, portanto, uma dupla imersão, aquela causada pelo afastamento da cidade e também a imersão de um no outro, que fica mais perceptível da metade do poema em diante, a partir da passagem “abandono em terreno quase tão cheio de mim como eu” “mesma, você”.

A partir disso, no trecho “não fosse o retornar a si depois de atravessar fina película, matéria viscosa. e nascer-se fosse possível: num expelir-se voluptuoso”, a camada erótica do poema é introduzida. A expressão “retornar a si”, por exemplo, marca o movimento de regresso à realidade após o entusiasmo do clímax sexual.

Além disso, vale notar que Bataille (1987, p. 45) se refere às transgressões como limitadas, visto que o mundo do trabalho obriga o homem a participar de sua organização. Já nas expressões “matéria viscosa” e “expelir-se voluptuoso”, evidencia-se a analogia com elementos da atividade sexual. “Matéria viscosa” simboliza os fluidos gerados com a excitação, enquanto que o expelir voluptuoso diz respeito ao orgasmo.

Depois disso, o eu lírico demonstra o desânimo que o êxtase traz consigo através do trecho “aperto no lugar onde fica o estômago, respirar profundo e posterior derrubada de ânimo, sentir pequenez aguda”. Ao sentir-se pequeno, o eu lírico mostra como a separação inserida pelo fim da relação sexual abre novamente a ruptura da *descontinuidade*.

Subsequentemente, o poema anuncia a passagem “de novo ser aquilo que queria ser outro. nas mãos, cheiro de qualquer coisa do almoço misturado ao cheiro teu, peculiar”. A primeira parte do trecho evidencia novamente a sensação do eu lírico ao encontrar-se só. Assim que o encontro termina, as personagens voltam a estar sozinhas. O cheiro da comida misturada ao cheiro do parceiro nas mãos indica a retomada à rotina, a volta ao mundo dos interditos.

Além disso, o eu lírico reforça a metáfora construída a partir da ideia do “comer”. O cheiro do parceiro é associado ao cheiro do almoço e, assim, os dois são igualados na condição de uma “refeição”. O sujeito do poema procura instituir a mesma ideia do poema analisado anteriormente, no qual o eu lírico feminino explora o corpo do parceiro, invertendo o movimento dominante masculino, passando ela a comê-lo.

Na sequência, o eu lírico expressa sua vontade de possuir o outro através da construção “devorar-te querendo engoli-lo inteiro querendo a fusão completa”. A dupla presença do verbo *querer* no gerúndio implica na afirmação da vontade do eu lírico. Ele deseja insistentemente ingerir o outro, afirmando que o objetivo da voracidade recai sobre a esperança de que o outro passe a fazer parte de si.

No entanto, em meio à atmosfera de união desses seres, o eu lírico insere a construção “desencontros, vertigens”. Ela diz respeito à condição na qual o sujeito lírico se vê, a de um ser descontínuo. Conforme assinala Bataille (1987) o desejo ligado ao erotismo dos corpos impulsiona os homens a abraçarem a violência da natureza, contida até então pelo interdito do trabalho. O momento da transgressão, como símbolo do pecado, é configurado pelo medo e angústia, que, no entanto, são superados momentaneamente pela busca à conjunção.

A partir dessa desorganização na qual o eu lírico se encontra, inicia a violência. A respeito dela, Bataille (1987, p. 14) diz que “[t]oda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura fechada do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo”. A quebra da unidade dos seres institui a violência citada no poema. O eu lírico abre mão de sua solidão para dar início à transgressão, nesse caso caracterizada pelo abandono ao mundo do trabalho ou dos interditos impostos a ele pela sua condição de animal racional.

Ferido pela violência da qual os impulsos sexuais fazem parte, o eu lírico desprende-se por completo do interdito sexual, adentrando o campo do sagrado, onde o êxtase e o arrebatamento imperam. Para tanto, considere-se o excerto “cuido de você, afago teu corpo, atrás da orelha beijo a orelha mesmo como você gosta descendo para a nuca lambendo vagarosa pele tua”. Nesse instante, o eu lírico inicia o contato com o corpo do outro, singularizando a experiência da continuidade.

Extensivamente, o poema segue com o trecho (CORONA, 2011, p. 81):

pescoço

queixo

lábio

língua e fico.

O trecho em destaque é grafado em um formato decrescente, representando o movimento que o eu lírico faz em direção à boca do parceiro. A partir disso, a aproximação entre o eu lírico e o amante se intensifica, chegando à vazão do ato sexual, designado pela passagem “você em mim sentir-se tão dentro que já nem se saiba dentro e fora, apenas sintá-se imerso”. O eu lírico demonstra o desejo de união com o outro, mostrando-se consciente acerca do êxtase do outro – o desejo do eu lírico é assistir ao arroubo do parceiro mergulhado em si.

A *imersão* do título do poema é retomada ao final, demonstrando como o ato sexual promovido no texto tem origem na vontade de aprofundar-se no outro. O eu lírico ao final do poema assevera o desejo de que o outro faça parte de si também, pois o convida a se sentir imerso, a se entranhar em seu corpo. A imersão de que fala o poema é mútua, conforme o trecho “afogado como eu mesma absorvo-te até o limite” aponta.

Não obstante, o poema se encerra com a resolução que o ato sexual traz ao ser descontínuo: a certeza da solidão. Sendo assim, leve-se em consideração o excerto final “até o limite até o esgasgar-me até quase o sufoco porque viver é sufocante e até na inércia o que sinto é vida arreganhando-me a face. face sua (e tua) esmagadora presença”. Nesse trecho, nota-se o que Bataille (1987, p. 67) descreve por crise: o movimento de ida e vinda da descontinuidade a continuidade, o que torna os seres humanos conscientes de sua solidão. Desse modo, o gozo relativo ao êxtase sexual é representativo da angústia por vezes atribuída à morte, visto que o clímax sexual transporta os homens para “fora de si”.

Mesmo a dor e o prazer sendo contrários, como afirma Bataille (1987), a chegada ao êxtase requer a violência da animalidade presente no erotismo. Por isso, o eu lírico diz “face sua”, onde “sua” pode representar o verbo suar conjugado na terceira pessoa do presente do indicativo.

Desse modo, apresentou-se os poemas de *Crostácea* a partir da teoria erótica de Bataille (1987). Os poemas evidenciam o jogo dos corpos presente no erotismo, a partir do qual as camadas do interdito, transgressão, sagrado e profano se escancaram. Com isso, examina-se as nuances da poesia erótica feminina em contraposição à masculina.

2.3 O erotismo na poesia feminina – observações e contrastes

A relação sexual mostrada nos poemas em análise aponta para um pressuposto: a poesia erótica feminina vê o sexo como uma organização de atividades que aproximam os corpos de amplas maneiras – através do tato, carinho, fala. Isto é, a poesia feminina evidencia outras faces da atividade sexual além da penetração. Já na poesia erótica de autoria masculina, o conteúdo está mais voltado à cópula, durante a qual o destaque ao corpo feminino recai quase que exclusivamente na genitália. E, conseqüentemente, o olhar feminino é suprimido pela centralidade do homem.

Certamente, o fôlego do trabalho aqui desenvolvido não permite que essa análise seja feita com grande profundidade. Conforme dito anteriormente, trata-se de um pressuposto, que pode ser melhor explorado futuramente em uma pesquisa mais ampla.

Contudo, Angélica Soares (2000) em seu texto *Vozes femininas da liberação do erotismo (Momentos selecionados na poesia brasileira)* encaminha a análise a seguir o rumo do pressuposto. Por meio de seu texto, Soares (2000) examina poemas de autoria feminina que contemplam o erotismo. Com eles, a autora pode notar que há uma ânsia particular à erótica feminina de liberação do corpo e revelação do desejo carnal.

Isto é, Soares (2000), a partir de análises de poemas eróticos escritos por mulheres, possibilita que o erotismo seja visto como circunstância comum aos homens e mulheres, demonstrando que a excitação atinge ambos os sexos. Com a igualdade dessas vontades, retira-se o peso da reprodução de cima da mulher, pois assim como assinala Bataille (1987, p. 67) a finalidade do erotismo não visa à reprodução, e sim a à libertação das amarras que a solidão da descontinuidade impôs aos seres humanos.

Dessarte, conforme aponta Soares (2000), existe uma dominância masculina no campo do erotismo, classificada pela não exploração do corpo masculino como objeto de desejo, ou então, pela intensidade com a qual o corpo feminino é examinado.

Para exemplificar, apresentamos o poema abaixo:

Amor – pois que é palavra essencial –
comece esta canção e toda a envolva.
Amor guie meu verso, e enquanto o guia
reúna alma e desejo, membro e 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 ativa abstração 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 úmido 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, qual estátuas
vestidas de suor agradecendo
o que a um deus acrescenta o amor terrestre (DRUMMOND, 2013, p. 11-12).

Neste poema de Drummond, o corpo feminino é explorado como objeto de prazer. Ainda no início, o eu lírico evidencia a união carnal como o contato entre o pênis (membro) e a vulva. Ademais, outras construções são representativas da exploração do corpo feminino pelo eu lírico masculino, como é caso de “ao delicioso toque do clitóris” e “úmido subterrâneo da vagina”.

O eu lírico ressalta o prazer que o corpo feminino é capaz de lhe proporcionar. Porém, a respeito da mulher nada se diz além de sua passividade. O trecho “um só espasmo em nós atinge o clímax” garante o êxtase a ambos os amantes, o que especifica a leitura masculina a respeito do amor. O homem ao garantir o orgasmo crê que a mulher facilmente o atinja e, com isso, está satisfeito.

Na leitura que Soares (2000) faz de poemas eróticos de autoria feminina, é constante a referência a ambos os corpos. Ou seja, o eu lírico feminino contempla a beleza masculina para tomar o papel ativo do poema. Assim como nos trechos de Cantares (Ct, 2: 3-6) analisados previamente, o eu lírico feminino é capaz de evidenciar as qualidades masculinas de modo suavizado. Melhor dizendo, a partir de uma perspectiva feminina, o outro assume uma identidade mais complexa. Desse modo, a poesia erótica de autoria feminina é capaz de revelar ao mundo a complexidade dos sentimentos masculinos, velada pela ordem patriarcal.

Com o objetivo de contrastar com o poema de Drummond (2013, p. 11-12), considere-se o poema “Colada à tua boca a minha desordem”, de Hilda Hilst:

Colada à tua boca a minha desordem
O meu vasto querer.
O impossível se fazendo ordem.
Colada à tua boca, mas descomedida
Árdua
Construtor de ilusões examino-te sôfrega
Como se fosses morrer colado à minha boca.
Como se fosse nascer
E tu fosses o dia magnânimo
Eu te sorvo extremada à luz do amanhecer (2017, p. 481).

No poema de Hilst, há praticamente o mesmo cenário do poema anterior. O eu lírico está entregue ao outro por meio do contato entre os corpos. No entanto, o sujeito deste poema é feminino e, conforme o esperado, contemplará o outro a partir de uma perspectiva complexa. O eu lírico examina o parceiro através do beijo, mostrando que mesmo durante a união carnal das personagens a mulher é capaz de refletir acerca do outro.

A mulher, representada pelo eu lírico, é provida de libido e é tomada pela desordem do ardor sexual. “[c]olada à tua boca, mas descomedida” representa o embaraço que o prazer causa à mulher. Como explica Soares (2000) novas zonas erógenas serão exploradas nos poemas de autoria feminina e, por isso, não se fala obrigatoriamente em coito, mais no prazer preliminar do beijo.

Com essas observações acerca da poesia erótica feminina encerra-se a análise. A partir do que foi desenvolvido até este ponto, é possível apreender que a principal característica da poesia erótica de autoria feminina é a multiplicidade do foco erótico. Com frequência, o eu lírico buscará formas de inserir seu protagonismo no ato sexual, sem que o homem esteja ofuscado. Constata-se que tanto homem quanto mulher são capazes de chegar ao êxtase e fazerem de seus corpos instrumento de prazer. Nessa igualdade, ambos se eximem da necessidade de dominar o outro por completo, instaurando ao campo erótico um jogo de trocas, onde se domina e é dominado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de *Crostácea* (2011) nesse trabalho elaborada mostra o quanto múltiplos são os sentidos de um poema. Nos poemas selecionados para a pesquisa, é possível notar a presença de outros temas, como é o caso das imagens da natureza misturadas às imagens humanas, o uso da fotografia como parte da composição de um livro compreendido pela linguagem verbal, ou até mesmo as nuances que um eu lírico feminino empreende.

Desse modo, avalia-se a presença do erotismo em textos de autoria feminina. Sob essa perspectiva, foi possível notar o quanto a temática em destaque atinge novos horizontes com a escrita feminina. O olhar do eu lírico não está subjugado à passividade atribuída à mulher pelo patriarcalismo. O jogo erótico desses poemas dessa categoria aponta para uma nova compreensão acerca da presença da mulher na literatura, no papel de sujeito poético ou mesmo de autora.

No primeiro poema analisado, intitulado “contracarne” depreende-se que o eu lírico, em sua relação constante com o outro, evidencia a necessidade de união inerente ao ser humano. No Banquete, de Platão (1972) soube-se que o amor é duplo e insuficiente, conforme o mito de Eros representa. O movimento no poema é justamente esse – o de flagrar as sensações de um eu lírico ávido pela conjunção com o outro. O título remete a uma aproximação com o outro, já que contra é o mesmo que em direção a alguma coisa e a carne é a presença do parceiro.

Em “imersão”, o segundo poema analisado no trabalho, há maior presença de vocábulos que marcam o erotismo. Contudo, as imagens desse poema refletem a complexidade que o fluxo do pensamento pertencente a *Crostácea*. Nesse segundo poema, há novamente a busca do eu lírico pelo outro. O que fica mais evidente dessa vez é o abatimento que se segue ao êxtase. O eu lírico se encontra devastado pela força descontinua que o cerca.

Em ambos os poemas o erotismo possibilita ao eu lírico feminino provar que é um ser constituído de libido. Tanto em “contracarne” quanto em “imersão” o eu lírico busca o outro constantemente, na esperança de tomar o corpo do amante para si. Em um dos poemas, “contracarne” mais especificamente, Corona (2011, p. 77) usa a expressão “canibalismo herdado”, pois é disso que se trata o erotismo, da ingestão metafórica do outro.

Ainda, há de se notar a presença constante de Hilda Hilst nesse trabalho, mesmo que os poemas analisados pertençam à Joana Corona. Adianta-se que a leitura de Joana Corona se combina agradavelmente à de Hilda. Ambas as autoras criam uma atmosfera intimista em sua poesia, possibilitando a discussão de temas também muito íntimos (mas também universais) como é o caso do erotismo.

A pesquisa com poesia, certamente, faz com que o pesquisador faça aflorar sua capacidade de leitura do mundo, criando novos caminhos interpretativos e comparativos com outros textos. Durante parte do trabalho foi possível criar essa ponte esclarecedora: não é possível ler um texto sem que o outro seja explorado. As leituras se associam “caleidoscopicamente”. As imagens se misturam facilmente e, a partir dessa conjunção, a interpretação faz morada.

Portanto, esse trabalho, mesmo introdutório, uma vez que se debruçou tão somente sobre os poemas “contracarne” e “imersão”, pretende alçar objetivos maiores. Um deles é o de principiar os primeiros passos para uma pesquisa mais ampla, uma análise comparativa entre Joana Corona e Hilda Hilst. Afinal, não se deve descartar os pormenores dessa proposta, que têm base na epígrafe de *Crostácea* (2011), na qual Joana Corona insere sua marca de leitora de Hilst e, portanto, do mundo.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **O amor natural**. Posfácio Mariana Quadros. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ANDRE, Willian. A impossibilidade de se dizer o indizível: reflexões sobre o duplo na novela "O unicórnio", de Hilda Hilst. **Estud. Lit. Bras. Contemp.**, Brasília, n. 43, p. 263-276, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182014000100015&lng=en&nrm=iso> Acessos em: 21 fev. 2021.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987. Disponível em: <<https://salsichaotainha.files.wordpress.com/2011/05/georges-bataille-o-erotismo.pdf>> Acessos em: 27 jun. 2021.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas I**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BÍBLIA, A. T. Cântico dos cânticos de Salomão. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2ª ed. revista e atualizada. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. Disponível em: <<https://biblia.sbb.org.br/biblia/ARA/SNG.1/C%C3%A2ntico-1>> Acessos em: 22 jun. 2021.
- BIEDERMANN, Hans. **Dictionary of Symbolism: cultural icons and the meaning of them**. Translation of James Hulbert. Oxford: Facts On File, 1992.
- BRANDÃO, Junito de Souza. Eros e Psiquê. In: _____. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1987. vol. 2. pp. 209-251.
- CONTRA. In: **Dicio – Dicionário Online de Português**. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/contra/>> Acessos em: 37 jul. 2021.
- CORONA, Joana. **Crostácea**. Curitiba: Medusa, 2011.
- DAMATTA, Roberto. Sobre comidas e mulheres. In: _____. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 49-6,
- DANIEL, Claudio. Caligrafia dúbia existência. In: CORONA, Joana. **Crostácea**. Curitiba: Medusa, 2011.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. 8ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1991.
- EROS. In: **Dicionário Etimológico da Mitologia Grega**. 2013. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/409973/mod_resource/content/2/demgol_pt.pdf> Acessos em: 27 jun. 2021.
- ERÓTICO. In: **Dicio – Dicionário Online de Português**. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/erotico/>> Acessos em: 27 jun. 2021.

ERÓTICO. In: **Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=er%C3%B3tico>> Acessos em: 27 jun. 2021.

ERÓTICO. In: **Priberam Dicionário**. Disponível em: < <https://dicionario.priberam.org/er%C3%B3tico>> Acessos em: 27 jun. 2021.

EROTISMO. In: **Dicio – Dicionário Online de Português**. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/erotismo/>>

EROTISMO. In: **Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=Bpzw>> Acessos em: 27 jul. 2021.

EROTISMO. In: **Priberam Dicionário**. Disponível em: < <https://dicionario.priberam.org/erotismo>> Acessos em: 27 jun. 2021.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna** (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda, 1978.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. 1ª ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

HILST, Hilda. Fluxo-floema. In: _____. **Da prosa**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. v. I.

_____. Do desejo. In: _____. **Da poesia**. 1ª ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ISMO. In: **Dicio – Dicionário Online de Português**. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/ismo/>> Acessos em: 27 jun. 2021.

O gato, poesia de Marina Colasanti. **Peregrina cultural**, 2016. Disponível em: < <https://peregrinacultural.wordpress.com/2016/11/07/o-gato-poesia-de-marina-colasanti/>> Acesso em: 20 set. 2020.

PAIXÃO, Fernando. Poema em prosa: poética da pequena reflexão. **Estudos Avançados**, [S. I.], v. 26, n. 76, p. 273-286, 2012. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47557>>. Acesso em: 2 ago. 2021.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **A dupla chama**. São Paulo: Siciliano, 1994.

PLATÃO. Apolodoro e um companheiro. *In*: _____. **O banquete**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1972. p. 37-102.

ROSENFELD, Anatol. **Hilda Hilst: Poeta, Narradora, Dramaturga**, 1970. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>> Acesso em: 12 out. 2020.

SOARES, Angélica. (2000). Vozes femininas da liberação do erotismo (momentos selecionados na poesia brasileira). **Via Atlântica**, (4), 118-129. Acesso em: 28 abr. 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/va.v0i4.49606>>.