

**CENTRO DE ENSINO SUPERIOR DE JUIZ DE FORA
SUZANA MCAUCHAR**

**POESIA, CORPO E RESISTÊNCIA:
A POÉTICA DE ANGÉLICA FREITAS E JENYFFER NASCIMENTO**

Juiz de Fora
2019

SUZANA MCAUCHAR

**POESIA, CORPO E RESISTÊNCIA:
A POÉTICA DE ANGÉLICA FREITAS E JENYFFER NASCIMENTO**

Dissertação apresentada ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, CES/JF como requisito do Curso de Mestrado em Letras, área de concentração: Literatura Brasileira. Linha de pesquisa. Literatura Brasileira: enfoque transdisciplinares e transmidiáticos.

Orientador: Prof. Dr. Alex Martoni

Juiz de Fora
2019

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca CES/JF – CES/JF

M478

Mcauchar, Suzana,

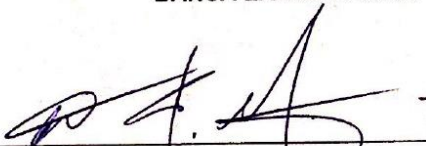
Poesia, corpo e resistência: a poética de Angélica Freitas e Jenyffer Nascimento / Suzana Mcauchar, orientador Dr. Alex Martoni .- Juiz de Fora: 2019.

103 p.

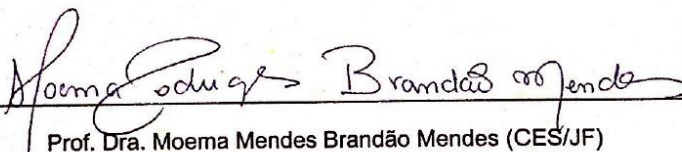
Dissertação (Mestrado – Mestrado em Letras: Literatura brasileira) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2019.

FOLHA DE APROVAÇÃO

MCAUCHAR, Suzana. **Poesia, Corpo e Resistência**: a poética de Angélica Freitas e Jennyfer Nascimento. Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, CES/JF, área de concentração: Literatura Brasileira. Linha de pesquisa: Literatura Brasileira: enfoques transdisciplinares e transmidiáticos, realizada no 2º semestre de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alex Martoni (CES/JF)



Prof. Dra. Moema Mendes Brandão Mendes (CES/JF)



Prof.ª Dra. Nícea Helena de A. Nogueira (UFJF)

Examinado(a) em: 30/09/2019

Ao Criador, à minha família, aos meus educadores, amigos e funcionários, com amor.

Este estudo é respeitosamente dedicado a todos aqueles que estiveram, ou que ainda estão impedidos de alçar a própria voz.

A mulher é um vaso

um óvulo brotou
nas entranhas
dela
espocou
no lusco fusco
das horas tardias
quando pouco
ou nada havia
a não ser a matéria.
Ela sentiu.
Ela sabia.
Porque ficou inchada
molhada
não daquela água salgada
que enche os mares
ou a bebem os homens
mas da invisível fluidez
de onde abrolham os mortais.
o Tudo, o Nada.

Suzana Mcauchar

AGRADECIMENTOS

Agradecer não deixa de ser um sério problema, pois geralmente incorremos no risco de deslembrar alguém e esta pessoa ficará certamente ofendida ou se sentindo esquecida. Procurando evitar tal insensatez, reconheço a presença e a graça divina em cada passo meu, a quem recorri sempre que os rochedos ou os precipícios se aproximaram.

Prossigo reconhecendo o carinhoso esforço da Dra. Maria Aparecida Nogueira Schmitt, seguido pela intervenção criteriosa daquele que me levou a construir todo um aprendizado no sentido de pensar e escrever um texto acadêmico em tempo reduzido e em meio a adversidades de toda monta, o querido Dr. Alex Martoni.

À sempre presente e tão cara Dra. Moema Mendes Brandão, “minha malvada favorita” e, como não poderia deixar de ser, à estimada Dra. Nícea Helena de A. Nogueira, que delicadamente se dispôs a apoiar esse projeto, corrigindo e ensinando de forma densa e ponderada.

Incluo aqui todos os professores do Programa, a quem chamo educadores, pois aprendi tão ou mais com suas posturas e atitudes do que com as grades curriculares. Seus títulos podem ser importantes para outros fins, mas prefiro distingui-los por suas humanidades específicas, são as que marcaram a minha história.

Agradeço ainda o trabalho diário e anônimo de cada funcionário da Casa que silenciosamente manteve o ambiente limpo e saudável para que pudéssemos confortavelmente estudar e conviver

Guardarei todos os colegas, os montes de risadas, as lágrimas, conversas de cantos, corredores e toaletes; ajudas mútuas, amizades, brigas e estresses, foi tudo lindo e difícil ao mesmo tempo; foi vida, enfim.

Homenageio a Mulher, a quem admiro e respeito, e quem inspirou este estudo.
E imensamente aos meus familiares mais próximos: Jorge, Samir e Rebecca.

RESUMO

MCAUCHAR, Suzana. **Poesia, corpo e resistência**: a poética de Angélica Freitas e Jenyffer Nascimento. 101 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Mestrado em Letras). Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.

Esta dissertação tem por objetivo refletir sobre as dimensões estética e política dos modos de representação do corpo da mulher na poesia contemporânea feminina brasileira. Dentro dessa perspectiva, toma-se como *corpus* de estudo os livros **um útero é do tamanho de um punho** (2017), de Angélica Freitas, e **Terra fértil** (2014), de Jenyffer Nascimento. Ambas as obras são fortemente marcadas por uma representação do corpo da mulher a partir do uso de estratégias linguístico-retóricas, como a construção de sátiras, a apropriação e ressignificação de textos, e o emprego da ironia e da paródia. Dentro dessa perspectiva, nossa hipótese de partida é a de que o processo de apropriação e torção dos discursos socialmente compartilhados e naturalizados sobre corpo feminino consiste em uma estratégia de engajamento feminista própria às poéticas de Angélica Freitas e Jenyffer Nascimento. É nesse sentido que, partindo da noção de corpo que circula na obra do filósofo francês Michel Foucault e de conceitos ligados ao mesmo e à noção de escrita feminina formulados por teóricas como Sandra Regina Goulart Almeida, Lucia Castello Branco, Heloisa Buarque de Holanda, Susan Bordo e Elaine Showalter, buscaremos refletir sobre em que medida a escrita das autoras aqui em questão nos permite delinear uma determinada forma de discurso estético-político em circulação na poesia contemporânea brasileira; uma forma radicalmente marcada pelo gesto de resistência.

Palavras-chave: Angélica Freitas. Jenyffer Nascimento. Representação do corpo feminino. Escrita e Resistência. Poesia Contemporânea Brasileira.

ABSTRACT

This dissertation aims to reflect on the aesthetic and political dimensions of the representation of woman body in contemporary Brazilian female poetry. From this perspective, we take as a corpus of study the book **um útero é do tamanho de um punho** (2017), by Angélica Freitas, and **Terra fértil** (2014), by Jenyffer Nascimento. Both literature are strongly marked by a representation of the woman body from the use of linguistic-rhetorical strategies such as the construction of satires, the appropriation and resignification of texts, and the use of irony and parody. From this point of view, our starting hypothesis is that the process of appropriation and twisting of socially shared and naturalized discourses about the female body is a strategy of feminist engagement proper to the poetics of Angélica Freitas and Jenyffer Nascimento. It is in this sense that, starting from the notion of body that circulates in the work of the French philosopher Michel Foucault and concepts related to it and the notion of female writing formulated by theorists such as Sandra Regina Goulart Almeida, Lucia Castello Branco, Heloisa Buarque de Holanda, Susan Bordo and Elaine Showalter, we will seek to reflect on the extent to which the writings of the authors in question allow us to delineate a certain configuration of aesthetic-political discourse circulating in contemporary Brazilian poetry; a configuration radically marked by the gesture of resistance.

Keywords: Angélica Freitas. Jenyffer Nascimento. Representation of the female body. Writing and Resistance. Contemporary poetry.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	09
2 REPRESENTAÇÕES DO CORPO FEMININO.....	13
2.1 UM CORPO: EM BUSCA DE UMA DEFINIÇÃO.....	13
2.2 REPRESENTAÇÕES DO CORPO DA MULHER: SILENCIAMENTOS E ESTEREÓTIPOS.....	20
3 ESCRITAS DO CORPO NA POESIA FEMININA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA.....	28
3.1 EMERGÊNCIA E ESPECIFICIDADES DA ESCRITA FEMININA.....	28
3.2 O CORPO REBELDE: ESCRITA E INSURREIÇÃO.....	40
4 ANGÉLICA FREITAS: APROPRIAÇÃO, TORÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO DO CORPO DA MULHER	45
4.1 APROPRIAÇÃO E TORÇÃO DOS DISCURSOS.....	48
4.2 O CORPO RESSIGNIFICADO.....	54
5 JENYFFER NASCIMENTO: INSUBMISSÕES DO CORPO DA MULHER NEGRA.....	67
5.1 POETA, MULHER E NEGRA.....	67
5.2 CORPOREIDADE NEGRA: OPRESSÃO E RESISTÊNCIA.....	72
5.3 CORPOS, OPRESSÃO E RESISTÊNCIA.....	89
6 CONCLUSÃO.....	90
REFERÊNCIAS.....	96

1 INTRODUÇÃO

O corpo ganhou, em nossos dias, lugar privilegiado em nossa agenda. Tornou-se o protagonista dos nossos interesses em práticas como dietas, uso de cosméticos e realização de exercícios físicos, permanecendo sob os holofotes em nossos modos de interação social (a tactibilidade, dentre outras experiências sensoriais proporcionadas pelos telefones celulares) e em nossas formas de entretenimento (cinema 3D, realidade virtual, música eletrônica). Não obstante, também tem sido objeto de novas visadas epistemológicas, como nas discussões levantadas pelas teorias de gênero e, nesse sentido, tem encontrado, como um de seus mais profícuos *locus* de representação, a poesia contemporânea.

Esta dissertação almejou, a partir da análise da poesia de Angélica Freitas e Jenyffer Nascimento, investigar como a literatura, entendida como uma manifestação estético-política, enseja a possibilidade de ponderar a respeito do conjunto de discursos e práticas que circunscrevem o papel da mulher na sociedade atual a partir das formas de representação do corpo feminino no âmbito da literatura contemporânea brasileira. Nesse sentido, buscou-se analisar, sob os pontos de vista formal, temático e contextual, cinco poemas de Angélica Freitas e cinco de Jenyffer Nascimento, a fim de compreender as formas pelas quais as autoras realizaram processos de apropriação e torção de discursos institucionalizados sobre a mulher. Pretendeu-se, ainda, refletir sobre as relações existentes entre a emergência do pensamento feminista na teorização crítico-literária contemporânea e a produção escrita da mulher, levando-nos a repensar questões como representação, corpo e escrita.

A relevância do tema se justifica pelo fato de o corpo, hoje, se inscrever indelevelmente como aspecto privilegiado da escrita feminina contemporânea, sendo descrito, dissecado, desconstruído e esquadrinhado das mais diversas maneiras. Ao elegerem, portanto, o corpo como um dos objetos centrais de suas obras, **um útero é do tamanho de um punho** (2017) e **Terra Fértil** (2014), Angélica Freitas e Jenyffer Nascimento, respectivamente, nos oferecem um espaço de investigação profícuo, que nos instiga a ponderar sobre aspectos candentes no horizonte dos debates estético-políticos atuais. Publicado em 2017, pela Companhia das Letras, **um útero é do tamanho de um punho** se consolida enquanto espaço de observação crítica dos discursos que circulam socialmente sobre a mulher, assim como um lugar de

desconstrução dos mesmos. **Terra fértil**, por sua vez, é o primeiro livro individual de Jenyffer Nascimento, publicado em 2014 pela Editora Mjiba. Nele, emerge a questão da mulher negra como elemento que modula as tensões próprias às relações afetivas, às diferenças socioculturais e às relações de poder. Embora apresentem dicções distintas, ambas as obras podem ser aproximadas no que se refere aos modos pelos quais as autoras selecionadas para estudo representam o corpo feminino em seus poemas, de forma a modular as conformações estéticas às ressonâncias políticas, ao incorporar os discursos de poder vigentes no cenário cultural, para desconstruí-los criticamente.

No que se refere à estrutura da obra, **um útero é do tamanho de um punho** (2017) traz seus poemas organizados em sete seções, unidos por um fio condutor que dirige o leitor à questão da representação do corpo feminino: **uma mulher limpa', mulher de, a mulher é uma construção, um útero é do tamanho de um punho, 3 poemas com o auxílio do google, argentina, e o livro rosa do coração dos trouxas**. Dessas seções, selecionamos para estudo os seguintes textos poéticos: **a mulher é uma construção, a mulher vai, porque uma mulher boa, mulher gorda e mulher de vermelho**. Em **Terra fértil** (2014), cujos textos poéticos se dispõem de forma aleatória, e não seguem qualquer divisão temática, foram elegidos como objeto de estudo: **Menina bonita sem laço de fita, Desensinamentos, Antítese e A louca da casa**. Esses foram individualmente pesquisados, e analisados em sua relação forma e conteúdo, tendo como arcabouço teórico a bibliografia selecionada.

Com três livros publicados e participação em várias antologias, Angélica Freitas ocupa, hoje, lugar de destaque no âmbito da poesia contemporânea brasileira. Valendo-se de uma inspiração fortemente marcada pela apropriação de signos da cultura *pop*, versos populares, referências eruditas e frases soltas encontradas por meio de buscas no Google, a poeta subverte os discursos patriarcais estabelecidos imprimindo-lhes caráter paródico, irônico e sarcástico. Poeta jovem e com apenas uma obra publicada, Jenyffer Nascimento é, por sua vez, uma reconhecida voz no ativismo em favor do empoderamento feminino por meio da reflexão acerca dos processos históricos de sujeição, exclusão e invisibilidade que se impuseram sobre a mulher negra. Artista negra, mãe, ativista, feminista, letrista, cantora de rap e participante frequente de *slams* poéticos, Jenyffer Nascimento se alinha a uma novíssima geração de autoras que, em grande medida, resgatam uma noção de poesia viva, que se faz por meio da oralidade, do improviso, da performance.

A partir, portanto, das obras **um útero é do tamanho de um punho** (2017) e **Terra Fértil** (2014), esta investigação apresentou, como ponto de partida, a hipótese de que o conjunto de operações empregadas por Angélica Freitas e Jenyffer Nascimento na construção de seus poemas, tais como a apropriação de discursos institucionalizados e sua respectiva torção, por meio da paródia, da sátira e da ironia, revelariam uma dimensão estético-política em suas respectivas poéticas, tendo em vista o modo como tais estratégias linguísticas desconstroem e desnaturalizam os significados culturalmente estabelecidos acerca do corpo da mulher.

Com o objetivo de desenvolver essa hipótese, esta dissertação foi organizada em cinco seções. Na seção 2, **Representações do corpo feminino**, buscamos discorrer sobre as condições históricas e epistemológicas em que ocorre tanto a emergência de um conjunto de teorias sobre a **escrita feminina**, o que ensejou – e ainda estimula – calorosos debates sobre os modos empíricos de compreensão das especificidades da mesma. Na segunda parte dessa mesma seção, apontamos, de forma breve e em caráter de exemplificação, como a intensificação da produção escrita da mulher, desde os anos 1960, colocou em relevo o corpo como signo privilegiado da experiência feminina. Na terceira seção, **Escritas do corpo na poesia feminina contemporânea brasileira**, procuramos realizar uma circunscrição conceitual do que compreendemos como **corpo**, neste trabalho, e até que ponto podíamos afirmar que os discursos sobre o mesmo – e, por conseguinte, as suas formas de representação – estão histórica e culturalmente localizados. Para tanto, buscamos compreender os modos como o filósofo francês Michel Foucault procurou pensá-lo, refletindo sobre o impacto de suas formulações no domínio das teorias feministas contemporâneas e partir do exame de algumas postulações de Susan Bordo Sandra Goulart e Judith Butler. Em um segundo momento desta mesma seção, procuramos refletir, a partir de uma perspectiva histórica e levando em conta a relação da literatura com outros campos artísticos, como a mulher não só foi objeto de silenciamento como também teve o seu corpo transformado por diferentes regimes discursivos do homem, ora apresentado como alegoria do processo de colonização, ora metáfora do desejo masculino, ora como “organismo” a ser aperfeiçoado na esfera do sistema capitalista. Na seção 4, **Angélica Freitas: apropriação, torção e ressignificação do corpo da mulher**, buscamos pensar em que medida as operações de apropriação e torção dos discursos institucionalizados, na poesia de Angélica Freitas, nos permitiam pensar no corpo como lugar simbólico atravessado

por esses discursos de poder. Na quinta seção, **Jenyffer Nascimento: insubmissões do corpo da mulher negra**, dedicamo-nos a pesquisar idêntica problemática, porém relacionando-a às especificidades que caracterizam a representação do corpo feminino negro, estabelecendo aí as devidas conexões entre ambas as realidades, no que condiz à opressão que pesa sobre a mulher branca e sobre a mulher negra, discussão que emergirá com mais tenacidade na conclusão deste trabalho.

Os dados desta pesquisa foram coletados por meio de levantamento bibliográfico das obras selecionadas para estudo e da fricção das mesmas com reflexões desenvolvidas no âmbito da crítica cultural contemporânea, seja por meio de sua base epistemológica, o pensamento do filósofo francês Michel Foucault, particularmente, seja a partir da contribuição de diferentes gerações da teoria feminista, como Angela Davis, Elaine Showalter, Elódia Xavier, Lucia Castelo Branco, Heloísa Buarque de Holanda, Susan Bordo e Sandra Goulart, entre outras. Por meio da leitura dedutiva, analisamos as obras escolhidas na extensão geral e específica dos temas abordados, aprofundando o conhecimento do assunto. A pesquisa exploratória bibliográfica com os respectivos registros, análise, classificação e interpretação de dados coletados nos possibilitou a organização das informações obtidas durante as diversas fases necessárias ao desenvolvimento do trabalho.

O que esta dissertação quis corroborar, por meio deste percurso, diz respeito a importância da literatura enquanto veículo de manifestação política, valendo-se dos textos destas autoras, ao estabelecer o nexos comparativo que se evidencia, durante a exposição e análise dos textos apresentados, entre os discursos vexatórios e excludentes que pesam sobre a feminidade e a feminidade negra, propriamente dita, e as respectivas posturas de insubmissão e ativismo da escrita de Angélica Freitas e Jenyffer Nascimento.

2 REPRESENTAÇÕES DO CORPO FEMININO

Na medida em que esta dissertação tem como objetivo pensar os modos de representação do corpo da mulher na poesia contemporânea brasileira, duas questões fundamentais se impõem ao exame prévio: o que, no âmbito deste trabalho, será compreendido como **corpo**? Como e a partir de que regimes discursivos o corpo da mulher foi historicamente representado?

A fim de discutirmos as questões acima, buscaremos, em um primeiro momento, circunscrever o modo como o termo corpo será pensado o longo desta dissertação. Com este objetivo, iremos expor os modos como o filósofo francês Michel Foucault procurou pensá-lo, refletindo sobre o impacto de suas formulações no domínio das teorias feministas contemporâneas e partir do exame de algumas postulações de Susan Bordo Sandra Goulart e Judith Butler.

Em um segundo momento, buscaremos compreender, a partir de uma perspectiva histórica e levando em conta a relação da literatura com outros campos artísticos, como a mulher não só foi objeto de silenciamento como também teve o seu corpo transformado por distintos sistemas discursivos do universo do homem, podendo ser exposto como alegoria do processo de colonização, metáfora do desejo masculino, ou ainda enquanto elemento carente de “aprimoramento” no domínio do sistema capitalista.

2.1 CORPOS: EM BUSCA DE UMA DEFINIÇÃO

A busca pela compreensão dos modos de representação do corpo na poesia contemporânea brasileira escrita por mulheres nos exige, em primeiro lugar, a circunscrição do que exatamente se compreende como **um corpo**. O senso comum nos ensinou a compreendê-lo como uma substância delimitada pelos nossos tecidos epiteliais. Não obstante, uma incursão mais profunda nos revela que o corpo é objeto de problematização de um amplo de conjunto de disciplinas e que, portanto, as noções de **corporeidade** variam de acordo com o campo epistemológico e cultural nos quais seus significados são produzidos. Aauto Novaes, na introdução de uma obra inteiramente dedicada a refletir sobre o mesmo, destaca essa perspectivação no modo de pensá-lo:

O corpo, sabe-se, percorre a história da ciência e da filosofia. É por isso um conceito aberto. De Platão a Bergson, passando por Descartes, Espinosa, Merleau-Ponty, Freud e Marx, a definição do corpo sempre pareceu um problema: para alguns, ele é ao mesmo tempo enigma e parte da realidade objetiva, isto é, coisa, substância; para outros, signo, representação, imagem (NOVAES, 2003, p. 9).

Olhares diversos sobre o corpo, oriundos das mais variadas fontes de produção de saber, implicam diferentes modos de conceituá-lo. Nesse sentido, parece-nos fundamental delimitar exatamente o que buscamos assinalar quando nos propomos a arrazoar a questão da representação **do corpo** na literatura contemporânea brasileira produzida por mulheres. Nesta dissertação, buscamos, por razão de método e pertinência, dialogar com o modo como o pensamento feminista contemporâneo concebe o corpo. Nos últimos decênios, teóricas como Susan Bordo (1997) e Sandra Goulart (2015), dentre outras, vêm realizando operações críticas de redefinição do que entendemos como corpo, buscando pensar a sua força simbólica na produção de discursos de poder, sejam eles voltados à definição de gênero, à imposição de um sistema disciplinar ou à legitimação do processo colonialista. Na medida em que esses modos de abordagem do corpo são tributários, em grande medida, do legado de Michel Foucault, impõe-se, aqui, um exame das razões que explicam tal fenômeno.

A relevância do pensamento de Michel Foucault no que diz respeito ao modo como concebemos um corpo hoje reside, fundamentalmente, em duas contribuições fundamentais que o filósofo francês dá à história da cultura: em primeiro lugar, no modo como o filósofo francês desconstrói as ontologias essencialistas, propondo, contra a investigação de leis universais que supostamente atravessariam um determinado fenômeno, a noção de que os acontecimentos são necessariamente contingentes, históricos e culturalmente variáveis. Em segundo, pelo fato de que, para além da dimensão fisiológica, substancial, ou metafísica e transcendental, Foucault concebe o corpo como o lugar em que se inscreve o poder, o que nos permite, evidentemente, pensar o corpo para além da noção de substância, tentando compreender como o conjunto de práticas e de discursos sobre o mesmo ganham dimensão simbólica.

É fundamental salientar, inicialmente, que, apesar de o corpo ocupar um lugar de centralidade no desenvolvimento de sua obra, Michel Foucault não concebeu, ao longo da mesma, uma definição precisa do termo. Segundo a filósofa Johanna Oksala,

Ele não apresenta em parte alguma uma teoria do corpo, sequer uma descrição unificada dele; a sua concepção do corpo tem de ser discernida dos seus livros e artigos genealógicos. Não obstante, sua abordagem filosófica do corpo é distintiva. O corpo é central para entender a influência da história e os mecanismos do poder moderno (TAYLOR, 2018, p. 114).

A fim de compreendermos em que medida o pensamento de Foucault contribui para as reflexões acerca do corpo como sujeito dos mecanismos de poder modernos e de que forma a teoria feminista e, nos capítulos subsequentes, a poesia escrita por mulheres darão um papel de centralidade a esse problema, iremos expor, sucintamente, as teses centrais que o filósofo francês desenvolve em duas obras em que a problemática do corpo se apresenta de modo imperativo: **Vigiar e punir** (2013) e **História da sexualidade 1: a vontade de saber** (2017).

Publicada originalmente em 1975, **Vigiar e punir** (2013) consiste em uma obra na qual o autor se debruça sobre a análise do sistema penal francês com o objetivo de refletir sobre o modo como se dá, na sociedade oitocentista, desenvolvimento de exercícios de poder sobre os corpos visando à instauração de sistemas disciplinares sobre os mesmos. Para tanto, o filósofo realiza uma genealogia da instituição prisional moderna, evidenciando os modos pelos quais os corpos dos prisioneiros são intencionalmente manipulados. O que Foucault deseja descrever são as técnicas que orientam o exercício de poder, tais como a distribuição das pessoas em espaços definidos a fim de observar, racionalizar e disciplinar seus corpos, tornando-os obedientes e produtivos, prontamente receptivos à ordem e ao dispêndio de energia. Em última instância, o objetivo de tais práticas é maximizar a produtividade humana, anulando, tanto quanto possível, a resistência que o corpo possa vir a oferecer a esse sistema de poder fortemente articulado. Lembremo-nos que, no âmbito da ascensão do capitalismo industrial do século XIX, tornar esse corpo inteligível, racionalizar seus modos de funcionamento e medir suas potencialidades validam formas de desenvolver um saber disciplinar, em que os corpos dos trabalhadores são meticulosamente inspecionados e inseridos em normas pré-estabelecidas segundo tabelas de classificação que, por sua vez, irão inseri-los em códigos normativos que visam à utilidade, isto é, a torná-los mais produtivos. Esse processo de aumento exponencial da força de trabalho atingiu o paroxismo já no início do século XX, apoiado nas políticas do **taylorismo**³ e do **fordismo**⁴, tecnologias voltadas a aperfeiçoar ao máximo a relação da cadeia produtiva por meio da disciplina dos corpos dos empregados com vistas à maximização da laboriosidade.

Na perspectiva foucaultiana, portanto, o corpo não é uma unidade biológica estanque, mas algo que é transformado historicamente por um conjunto de saberes, regulamentos e treinamentos. É desse modo que o filósofo francês concebe o processo de transformação do corpo, ao longo do século XIX, como um processo de construção de um **corpo dócil**. Para o filósofo, “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 2013, p. 132). É nesse sentido que a descrição de Foucault nos permite, em última instância, pensar sobre como o processo **docilidade/utilidade** imposto sobre os corpos se inscreve no amplo quadro de operações realizadas pela lógica do capitalismo:

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter o domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). (FOUCAULT, 2013, p.133).

Outra obra em que o problema do corpo ganha centralidade nas reflexões de Michel Foucault é **História da sexualidade 1: a vontade de saber** (2017). No seu primeiro volume, a obra se debruça sobre a problemática do corpo no intuito de empreender um estudo histórico sobre o surgimento da sexualidade moderna no século XIX. Partindo da premissa de que o sexo não atua como fator determinante dos efeitos de sexualidade, mas enquanto força operante que integra um conjunto de discursos de poder, Michel Foucault aponta para o fato de que, em vez de natural, o sexo e a sexualidade são frutos de construções normativas historicamente localizadas. Essa hipótese pode ser sustentada, como nos mostra o intelectual francês, a partir da observação de que novas práticas desenvolvidas ao longo do século XIX, como a construção de dispositivos de vigilância, a instauração de armadilhas voltadas ao estímulo às confissões, a manifestação da figura da homossexualidade e o desenvolvimento de formas de classificação com vistas ao estabelecimento de modos de inteligibilidade das noções de sexo e gênero. O que está em curso são novos procedimentos históricos de poder que se inscrevem sobre o corpo, que se encontram

Engajadas no corpo, transformadas em caráter profundo dos indivíduos, as extravagâncias sexuais sobrepõem-se à tecnologia da saúde e do patológico. E, inversamente, a partir do momento em que passam a ser “coisa” médica ou “medicalizável”, como lesão, disfunção ou sintoma, é que vão ser surpreendidas no fundo do organismo ou sobre a superfície da pele ou entre todos os signos do comportamento. O poder que, assim, toma a seu cargo a sexualidade, assume como um dever roçar os corpos; acaricia-os com os olhos; intensifica regiões; eletriza superfícies; dramatiza momentos conturbados (FOUCAULT, 2017, p. 49).

Em conjunto, é possível pensar **Vigiar e punir** (2013) e **História da sexualidade 1: a vontade de saber** (2017) como obras nas quais Michel Foucault descreve, minuciosamente, como o corpo se constitui no local do exercício do poder e, para os fins a que se destinam esta dissertação, como uma análise dos modos de representação do próprio corpo nos permite refletir sobre como irrompem, no domínio da literatura, contradiscursos às categorias discursivas que instituem os saberes e as práticas socialmente admissíveis acerca do que pode uma mulher fazer com o seu corpo.

Ao colocar em relevo uma noção de corpo fundada no modo como o mesmo é objeto de observação, conhecimento, administração e disciplina, Foucault oferece o horizonte em que se inscreve a crítica feminista contemporânea. Em **O corpo e a reprodução da feminidade**: uma apropriação feminista de Foucault (1997), por exemplo, a ensaísta norte-americana Susan Bordo parte da noção de “corpos dóceis” concebida pelo filósofo francês a fim de refletir sobre como “o disciplinamento e a normatização do corpo feminino [...] têm de ser reconhecidos como uma estratégia espantosamente durável e flexível de controle social” (BORDO, 1997, p. 20). Essas formas de sujeição da mulher a determinadas categorias discursivas socialmente estabelecidas envolvem, de acordo com a teórica feminista, a ampla circulação, em jornais, revistas e televisão, de matérias e peças publicitárias que colocam em relevo a necessidade do cumprimento de papéis sociais tradicionais por parte de homens e mulheres e, particularmente, a construção de um ideal estético para estas. A consequência mais dramática desse processo consiste na transformação do corpo em um **corpo útil** ou **corpo prático**, como a autora prefere chamá-lo, tendo em vista que patologias crescentes na sociedade contemporânea, como a anorexia, consistiriam em um reflexo de práticas de administração do corpo, como a dietética. A descrição do corpo da mulher, portanto, não significa somente descrever sua compleição física, substancial, mas, sobretudo, o conjunto de discursos que orientam modo como seus gestos e os princípios estéticos que o constituem, tendo em vista que, como Bordo

observa: “O corpo ‘prático’ não é uma entidade grosseiramente biológica ou material. É também uma forma culturalmente mediada; suas atividades são sujeitas a interpretação e descrição” (BORDO, 1997, p. 33).

A concepção de corpo de Bordo, com a qual trabalharemos ao longo desta dissertação, parte, portanto, do modo como a teórica norte-americana se apropria de um gesto crítico de Foucault, o da recusa em pensar as relações entre gêneros a partir de categorias como opressores e oprimidos, mas na observação dos “mecanismos que moldam e multiplicam os desejos, em vez de reprimi-los, que geram e direcionam nossas energias” (BORDO, 1997, p. 21). Desse modo, o corpo passa a ser observado e analisado como lugar de inscrição de significados simbólicos e políticos, o que, na perspectiva de Bordo, significa que “olhando a histeria, a agorafobia ou a anorexia, encontramos o corpo de quem sofre profundamente marcado por uma construção ideológica da feminidade” (BORDO, 1997, p. 23).

A noção de corpo enquanto **construção discursiva**, legado de Foucault à crítica feminista também enseja incursões que visam a pensar não só na diferença de gênero, mas também na racial e sexual. Em **Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita** (2015), a pesquisadora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Sandra Regina Goulart Almeida, se apropria da noção de corpo enquanto inscrição cultural, formulada pelo filósofo francês, para investigar como tal fenômeno é visível no modo como as práticas de exercício do poder colonialistas operam no nível da transfiguração do corpo, seja por meio da feminização do lar, da noção de “terra virgem a ser descoberta, explorada, possuída e usurpada, comparada emblematicamente a uma mulher bela, sedutora e atraente, cobiçada por seus dotes promissores e beleza extravagante” (ALMEIDA, 2015, p. 96).

Ao analisar obras que colocam em discussão questões como o uso da burca, a mutilação do corpo e a representação do corpo abjeto, a pesquisadora destaca de que forma o corpo se constitui como o lugar de inscrição do poder, de valores culturais, e como narrativas da diáspora ganham dimensão política ao subverterem os modos normatizados de representação do corpo, em suma, como

diversas formas que escritoras contemporâneas escolhem para lidar com as imagens do corpo feminino nesse contexto, preferindo optar por uma visão transformadora e agenciadora do que permanecer confinadas a um discurso que esvazia as formas de ação e sepultam os sujeitos no espaço paralisante da vitimização (ALMEIDA, 2015, p. 106).

Para além das diferenças de gênero e raça, as contribuições o pensamento de Foucault acerca do corpo também influi sobre o modo como, contemporaneamente se concebe a diferença sexual. Nesse sentido, a filósofa norte-americana Judith Butler empreende um questionamento das próprias bases epistemológicas que, embora atribuam ao **gênero** a condição de construção cultural, parecem excluir o **sexo** desta mesma dimensão, como se ele fosse uma superfície passiva, biológica, fora do social. Em contrapartida, a filósofa salienta, a partir de Foucault, o caráter normativo daquilo que, em nossos discursos, nomeamos como **sexo**:

A categoria do “sexo” é, desde o início, normativa: ela é aquilo que Foucault chamou de “ideal regulatório”. Nesse sentido, pois, o “sexo” não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir – demarcar, fazer, circular, diferenciar – os corpos que ela controla (BUTLER, 2000, p. 153-154).

A partir dessa noção de **ideal regulatório**, Butler busca refletir, filosoficamente, como que as categorias de inteligibilidade que determinam as diferenças entre os sexos devem ser pensadas com cautela, tendo em vista, pelo menos, dois problemas que tal prática enseja: em primeiro lugar, a dimensão performativa do gênero, isto é, como “uma prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia” (BUTLER, 2000, p.154); segundo, em virtude do modo como a regulação binária dos sexos acaba criando regimes de invisibilidade para outras formas de identificação, colocando-as no território daquilo que poderia ser compreendido como o abjeto, isto é, o **inóspito, inabitável**. É dentro dessa perspectiva que a filósofa busca colocar em relevo a importância e relevância do reconhecimento social dessas outras formas de vida:

Portanto, será igualmente importante pensar sobre como e para que finalidade os corpos são construídos, assim como será importante pensar sobre como e para que os corpos não são construídos, e, além disso, perguntar, depois, como os corpos que fracassam em que materializar fornecem o “exterior” – quando não o apoio – necessário, para os corpos que, ao materializar a norma, qualificam-se como corpos que pesam (BUTLER, 2000, p. 170).

As perspectivas de reflexão sobre o corpo apresentadas por Judith Butler, Sandra Goulart e Susan Bordo ratificam o impacto das formulações teóricas do filósofo francês Michel Foucault no pensamento feminista contemporâneo, colocando em evidência, particularmente, a importância da investigação das instâncias discursivas

e epistemológicas que se dão a construção de formas de inteligibilidade daquilo que entendemos como gênero, raça e sexo. É por esse prisma que nos interessa, agora, colocamo-nos diante do seguinte problema: se o corpo é fruto desse processo de inscrição do poder e de determinação das próprias instâncias de produção de saber descritos pelo filósofo francês, como, no âmbito da escrita, no plano representacional, a própria imagem da mulher tem sido historicamente construída?

2.2 REPRESENTAÇÕES DO CORPO DA MULHER: SILENCIAMENTOS E ESTEREÓTIPOS

Em **Lara, deusa do silêncio** (2006), de Maria de Lurdes Abreu de Oliveira, narra-se a história de uma escultura feminina que, embora tenha recebido todos os cuidados do artista para que se apresentasse como uma manifestação concreta dos ideais de perfeição formal greco-latinos trazia uma imperfeição: através de seus lábios entreabertos, via-se uma língua cortada. A despeito do que o leitor poderia vir a imaginar, esse defeito formal não frustrava o escultor; ao contrário, o artista se regozijava por aquele aspecto representar a expressão mais íntima do seu desejo: “Ah! Se as mulheres, essas tontinhas, criadas por Deus para distrair o homem, não falassem! Que paraíso!” (OLIVEIRA, 2006, p. 22).

Em grande medida, o desejo do protagonista do conto encontra reverberação na própria história da representação do corpo da mulher, fundamentalmente marcado, como nos mostra Michelle Perrot (2003) pelo silenciamento. Em **Os silêncios do corpo da mulher** (2003), a historiadora e feminista francesa reflete sobre uma condição histórica, em nosso entendimento, um tanto quanto paradoxal no que diz respeito à representação do corpo da mulher:

O corpo feminino [...] é onipresente: no discurso dos poetas, dos médicos ou dos políticos; em imagens de toda natureza – quadros, esculturas, cartazes – que povoam as nossas cidades. Mas esse corpo exposto, encenado, continua opaco. Objeto do olhar e do desejo, fala-se dele. O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade (PERROT, 2003, p. 13).

A impossibilidade de uma pintura ou de uma escultura falar, tenha ou não a sua língua cortada, serve como metáfora do próprio silenciamento ao qual está condenada a mulher na história de sua própria representação. Nesse sentido, instaura-se o

paradoxo de que o silêncio que lhe foi historicamente imposto serviu para que a sua imagem fosse objeto de apropriação do homem. Este não só falava por ela como se apropriava da imagem de seu corpo para a produção dos mais diversos discursos. Perrot observa, nesse sentido, como seu corpo foi objeto de construção de algumas das mais expressivas alegorias políticas do século XIX: “A guerreira Germania encarna a unidade alemã, ao passo que Marianne, uma robusta mulher do povo, com o seu descoberto e cingindo o barrete frígio (vindo da Revolução Francesa), encarna a República” (PERROT, 2003, p. 15).

O papel de figuração muda ao qual o corpo da mulher é reduzido também está presente no modo como o mesmo comparece no imaginário coletivo europeu ao longo dos processos de colonização da América, da África e da Ásia. Em **Corpo e escrita: imaginários literários** (2012), Sandra Goulart Almeida destaca como, enquanto materialidade discursiva, a América foi vista como uma

terra virgem a ser descoberta, explorada, possuída e usurpada, comparada emblematicamente a uma mulher bela, sedutora e atraente, cobiçada por seus dotes promissores e beleza extravagante. O corpo feminino passa, então, a simbolizar metaforicamente a terra conquistada e serve de instrumento para apropriações de imagens que remetem ao encontro dos dois mundos por meio de oposições de gênero (ALMEIDA, 2012, p. 95).

As implicações políticas dos modos como documentos e textos literários produzidos no período colonial se fundam em oposições de gênero se constituem como o objeto central de investigação da ensaísta. Goulart expõe, nesse sentido, como as analogias entre o encontro dos europeus com as terras americanas e as relações conjugais entre os sexos davam inteligibilidade e legitimidade à atividade da conquista, como no caso do poema **Elegia: indo para a cama**, de John Donne, por meio do qual “a sedução amorosa é comparada à Conquista da América, sendo o corpo feminino vislumbrado como nova terra desnuda que aparece como objeto de desejo do conquistador” (ALMEIDA, 2012, p. 96). No que diz respeito às cartas de Américo Vespúcio e de Pero Vaz de Caminha, a ensaísta salienta a natureza dual da representação dos corpos das mulheres: “Se ambas revelam o apelo do exótico, também descortinam a ambiguidade com relação à mulher nativa e seus corpos, que simbolizam tanto a promessa de desejos realizados quanto o medo do desconhecido e do diferente” (ALMEIDA, 2012, p. 98).

Para além da construção da alegoria política, o silenciamento da mulher e a apropriação da imagem do seu corpo por meio do discurso do homem envolve,

também, o universo da vida íntima. Nesse sentido, a literatura do século XIX se apresenta como um profícuo manancial. Em **Amor e medo** (2002), por exemplo, Mário de Andrade se debruça sobre o estudo da relação entre os modos de vida do escritor romântico e as imagens que permeiam a sua poesia. O escritor modernista nota, particularmente, como temas como a fuga da realidade, a idealização e o medo do amor se materializam por meio de diversas metáforas. No que diz respeito ao processo de apagamento e apropriação da imagem do corpo da mulher, é interessante notar como ele se torna um objeto de dupla acepção. Por um lado, “a mulher vira anjo, virgem, criança, visão, denominações que a excluem da sua plenitude feminina” (ANDRADE, 2002, p. 223); contudo, por outro, como, por exemplo, em **Macário**, de Álvares de Azevedo, segundo Mário de Andrade,

[...] as mulheres paulistanas “são mulheres, isto é, são lascivas”: tudo isso são falsificações sistematizadas inconscientemente, de quem soube achar expressões delicadas mesmo pra designar a mulher prostituída, “vagabunda do amor”, “mulher da noite”, “anjo da noite”, “rainha da noite” (ANDRADE, 2002, p. 226).

Para além da poesia, parece-nos produtivo pensar em como a prosa, a publicidade e o cinema vão desenvolvendo, desde a segunda metade do século XIX, uma rede de discursos voltados à produção de uma subjetividade feminina por meio de estratégias de disciplina dos seus gestos, seu vestuário, sua linguagem e seus hábitos. Uma pequena visada sobre a prosa realista revela como, por exemplo, a imagem da mulher é acossada entre dois enunciados aparentemente contraditórios, sendo, ao mesmo tempo, objeto de investidas discursivas voltadas à sua disciplina e criticada por se sujeitar a esses discursos. Esse problema é evidente nas páginas iniciais de **O primo Basílio** (2002), de Eça de Queiroz, no qual o comportamento da personagem Luísa é objeto da fina ironia do narrador, que visa a criticar os estereótipos da “típica” mulher burguesa do século XIX:

Luísa espreguiçou-se. Que seca ter de se ir vestir! Desejaria estar numa banheira de mármore cor-de-rosa, em água tépida, perfumada, e adormecer! Ou numa rede de seda, com as janelas cerradas, embalar-se, ouvindo música! Sacudiu a chinelinha: esteve a olhar muito amorosamente o seu pé pequeno, branco como leite, com veias azuis, pensando numa infinidade de coisinhas: em meias de seda que queria comprar, no farnel que faria a Jorge para a jornada, em três guardanapos que a lavadeira perdera (QUEIROZ, 2002, p. 16).

No fragmento em destaque, o narrador em terceira pessoa constrói uma imagem de Luísa, protagonista do romance **O primo Basílio**, marcado pela associação entre feminilidade, fragilidade e frivolidade. Nesse sentido, a representação do corpo cumpre um papel fundamental, por meio dos gestos corporais que a imagem da personagem vai se constituindo na imaginação do leitor; uma imagem de mulher marcada pela languidez (“espreguiçou-se”), pela fragilidade física (pé pequeno, branco como leite, com veias azuis”) e pela preocupação estética (“em meias de seda que queria comprar”). Todos esses atributos somados, instavam a construir um estereótipo de mulher burguesa que a literatura realista se encarregou de criticar.

A explosão da sociedade de consumo, na modernidade, no século XX, impõe novas perspectivas de representação. De acordo com Michelle Perrot,

A higiene, a água, as abluções desnudaram os corpos, os quais o espelho e a luz elétrica permitiram que fossem mais bem vistos, na sua integralidade. O banheiro tornou-se um lugar íntimo de autoconhecimento [...] lavar-se, estar limpa, cheirar bem, cuidar de cabelos mais curtos passam a ser desejos compartilhados pelas maiorias das mulheres (PERROT, 2003, p. 23)

Em 1918, a **Revista Feminina** alardeava, de acordo com Marina Maluf e Maria Lúcia Mott, uma mudança que representaria uma revolução nos costumes: a ginástica. Segundo as historiadoras, um texto de Luís Edmundo Costa publicado na revista supracitada afirmava que “Nosso fim é a beleza. E a beleza só pode coexistir com a saúde, com a robustez e com a força” (COSTA, Luís Edmundo apud MALUF; MOTT, 1998, p. 371). Evidencia-se, aqui, um momento importante do processo de formação daquilo que Susan Bordo, em franco diálogo com Foucault, assinalou como **corpos úteis**.

O processo de construção do corpo da mulher como um corpo ao mesmo tempo dócil e útil se coadunou com o imperativo do consumo. Era por meio da aquisição e do uso de determinados cosméticos e códigos de vestuário que se formava a imagem do gênero feminino no início do século. Assim como o texto de Luís Edmundo Costa, um conjunto de discursos começa a circular no Brasil a partir dos anos 1920, segundo Marina Maluf e Maria Lúcia Mott (1998), impondo, em certa medida, uma **ditadura da moda e da beleza** outorgada pelos grupos econômicos, ditando às mulheres o quanto pesar e medir, como se vestir se maquiar e se portar socialmente. Portanto, os ditames e padrões de beleza convencionados pelo discurso parecem estar densamente

relacionados aos contextos sociohistóricos de sua época, variando de acordo com as possibilidades e conjunções imanentes ao espectro social. Fixemos nossa atenção na ilustração a seguir, retirada do anúncio **roupas brancas de preço módico**:

FIGURA 1- Modelo de vestuário feminino típico do alvorecer do século XX.



Fonte: (MALUF; MOTT, 1998, p. 396)

O esboço acima expõe a moda feminina vigente no início do século XX. Em 1915, conforme descreve o artigo, a mulher utilizava o espartilho para afinar a cintura e elevar os seios, que, entre 1918 e 1919, foram desatados e substituídos pelo corpete apertado. Finalmente, adotaram o *soutien-gorge*, com três modalidades sucessivas: os que deixavam os bustos redondos, aqueles que lhes emprestavam um aspecto agressivo e os que produziam feitiço de limão, trazendo dois relevos, semelhantes a bicos de seios.

Por possuir um caráter eminentemente subjetivo, o corpo constantemente se amplia em forma de conhecimentos, que irão remeter a todo esse mundo figurado da cultura, tangenciando os afetos, desejos e necessidades do ser humano. Portanto, esse corpo se torna produto de um sistema social, sendo por ele construído, adotando o distintivo que confere a identidade do grupo a que pertence. O domínio ambiental levará os indivíduos a analisar o próprio corpo, a partir de sua interação com os demais e com a realidade, de modo que sua autoimagem corporal irá se estabelecer e se modificará ao longo da vida, podendo ser reavaliada por toda a existência. De fato, o

corpo passa a ser objeto de um sistema cujos valores, ligados à saúde, beleza, higiene, lazer, alimentação e hábitos de vida, influem nas novas formas de representação do mesmo, fenômeno perceptível da ilustração a seguir:

FIGURA 2 - Ilustração veiculada na **Revista Feminina** (1927).



Fonte: (MALUF; MOTT, 1998, p. 396)

O anúncio em questão, retirado pelas pesquisadoras Marina Maluf e Maria Lúcia Mott (1998) da coluna **Notas de Henriette**, da **Revista Feminina** (1927), coloca em evidência a estrita relação que se constrói, no âmbito da sociedade capitalista, entre consumo e identidade, na medida em que sugere a necessidade de aquisição de determinadas peças de vestuário para uma subsequente inserção em um determinado universo de etiqueta social. Ambos os anúncios publicitários nos permitem refletir em que medida, retornando a Foucault e Bordo, as formas de representação e auto representação da mulher são fruto de processo de construção histórica que, em última instância, visam a atender às demandas do sistema capitalista. Não é ocasional, conforme assinala Barrington Moore, em **As Origens Sociais da Ditadura e da Democracia** (1967), que o advento da sociedade patriarcal com base em um sistema produtivo de cunho capitalístico envolva os atores inseridos em processos de dominação e sujeição, processo que, em uma sociedade patriarcal, abarca a construção de papéis sociais determinados para homens e mulheres. Nesse *modus operandi* na articulação social, o primeiro se instaura enquanto poder superior

à condição feminina, de modo a naturalizar os procedimentos da dominação em suas diversas facetas da vida cotidiana, seja nos assuntos relacionados ao mundo do trabalho, nos aspectos sociais ou domésticos. Esse discurso, produzido no âmbito do universo masculino, não deixa transparecer a sua incongruência, tendo em vista que, à dupla jornada de trabalho, desigualdade de direitos e exigências estéticas, oferece compensações por meio de discursos simbólicos, como “rainha do lar”, “minha senhora”, “minha patroa”, dentre outros que sugerem uma condição de subserviência masculina que se situa exclusivamente no território das práticas enunciativas.

A apresentação de alguns anúncios publicitários do início do século XX nos permite constatar e ratificar não só a postulação foucaultiana do corpo enquanto produto de uma construção histórica, mas também examinar, em um momento específico da história, alguns dos aspectos definidores de paradigmas ainda presentes em determinados segmentos socioculturais de nossa sociedade contemporânea. Trata-se de aspectos que atestam a força do sistema político-econômico na construção de formas de ser e estar no mundo intrinsecamente ligados ao consumo, à adoção de normas de higiene e estética. Não obstante, esse corpo também é moldado pelas injunções sociais que a mulher deve incorporar. Na sociedade de estrutura patriarcal, encontramos o modelo que imprime a esta mulher os procedimentos inerentes à dona de casa, esposa e mãe, e, ao homem, a função de prover a unidade familiar em suas necessidades materiais, juntamente com o direito de chefiá-la, sendo estes os parâmetros sociais colocados então para se instituir e preservar a noção de família ideal. Marina Maluf e Maria Lúcia Mott nos chamam a atenção para os prejuízos advindos desse processo, no qual um conjunto de qualificativos criavam um determinado modo de se conceber o lar e o papel da mulher, obliterando, desse modo, os regimes de poder que sub-repticiamente correm por entre esses discursos:

Perversamente, acabou também por circunscrever a família em um “lar feliz” onde a mulher é apresentada como “rainha”, escamoteando-se, assim, o drama da história, os conflitos, as diferenças, as relações de poder no seu interior, e atribuindo-se às mulheres, principalmente as casadas, uma importância social como forma de indenização, já que as portas de igualdade de direitos com os homens foram fechadas (MALUF; MOTT, 1998, p. 421).

Ainda no que diz respeito às mídias, parece-nos fundamental uma pequena nota sobre como o cinema também influenciou na construção de determinadas imagens

das mulheres e de seus corpos ao longo do século XX. Robert Stam, teórico do cinema, destaca como, no domínio da arte cinematográfica, as formas de representação da mulher se deu especialmente por meio de “estereótipos negativos – virgens, putas, *vamps*, descerebradas, interesseiras, professoras, fofoqueiras, joguetes eróticos – que infantilizavam, demonizavam ou transformavam as mulheres em exuberantes objetos sexuais” (STAM, 2003, p. 194).

Esse pequeno exame dos modos de representação do corpo da mulher, ao longo da história, revela em que medida o mesmo se tornou um objeto do discurso masculino voltada a diferentes finalidades, como legitimador do processo de colonizador, como projeção do desejo sexual masculino, como incentivador do consumo e como força de trabalho no âmbito do sistema capitalista. Nesse sentido, como afirma a pesquisadora Valéria Ribeiro Pereira,

Face a isso, a literatura de homens e mulheres deve ser sempre examinada à luz de novos tempos, deixando para trás velhos (pre) conceitos e abrindo espaço para que a revisão do passado revele, afinal, quem são e o que fizeram as mulheres no decorrer da história da cultura ocidental. É necessário reafirmar o abandono de velhas noções que construíram fronteiras rígidas de separação entre centro (poder) e periferia (sentir) e que excluíram as mulheres das decisões, das opções na produção da história (PEREIRA, 2014, p. 13).

Na medida em que, como afirma a pesquisadora, novos horizontes discursivos se abrem à mulher, a mudez até então imposta cede à possibilidade de conquista de um lugar de fala, o que nos impõe o exame, na próxima seção, das especificidades da escrita da mulher.

3 ESCRITAS DO CORPO NA POESIA FEMININA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Os estudos de literatura, a crítica literária e a teoria da literatura foram profundamente transformados a partir de meados dos anos 1960 em virtude da emergência dos movimentos voltados à defesa dos direitos civis e à liberdade de expressão que irrompia no mesmo período. Segundo Terry Eagleton, esse momento pode ser caracterizado pela mistura entre “esperança social, militância política e sofisticação teórica” (EAGLETON, 2001, p. 299). De fato, obras como as de Jacques Derrida e Michel Foucault, dentre outros, ajudaram a consolidar um tipo de atitude intelectual fortemente voltada ao questionamento dos discursos naturalizados, das narrativas totalizantes e das ontologias essencialistas. É no bojo dessas inflexões, por meio das quais emergem as noções de **diferença**, de alteridade e de subalternidade, que a agenda feminista amplia o seu escopo e sofisticada os seus métodos. Kate Millett, Julia Kristeva, Elaine Showalter, Luce Irigaray e Hélène Cixious, dentre outras, desenvolvem uma profunda reflexão sobre as estruturas de poder presentes nos enfoques e juízos de valor de uma determinada tradição canônica da crítica literária, assim como buscam compreender as especificidades que caracterizariam os modos de escrita da mulher.

Na segunda parte desta seção, buscaremos apresentar como, sob esse contexto histórico de irrupção da escrita feminina e da intensificação da produção literária da mulher a corporalidade vai ganhando protagonismo enquanto signo da própria experiência e em que medida os seus modos de representação vão se configurando como formas de construção de um discurso de subversão às práticas culturais de opressão da mulher, o que nos permite pensar as vozes dessas poetisas na perspectiva da insurgência.

3.1 EMERGÊNCIA E ESPECIFICIDADES DA ESCRITA FEMININA

De um modo geral, a escrita realizada por mulheres ocupou um lugar marginal na história da literatura. Quanto mais retroagimos na história da literatura ocidental, mais rarefeitos esses registros. Poucos nomes femininos aparecem no cânone literário. A razão para tal fenômeno parece residir no modo como as estruturas sociais determinam, hierarquizam e dividem as práticas culturais. Nesse sentido, o papel

social ocupado pela mulher na sociedade patriarcal do século XIX, por exemplo, impunha que suas práticas de escrita se limitassem aos itens referentes à vida doméstica, como róis de lavanderia e contabilidade caseira, ou a alguns gêneros de escrita íntima, como diários e correspondências, conforme registrado em **Histórias da vida privada** (1998). Ao estudarem como as mudanças no comportamento feminino nas três primeiras décadas do século XX incomodaram as parcelas conservadoras da população, as historiadoras Marina Maluf e Maria Lúcia Mott (1998) destacam como textos do período revelam um desejo de ruptura com um sistema patriarcal que afastava a mulher dos espaços de discussão e atuação públicas, proporcionando-lhe um papel limitado às balizas das funções domésticas:

“Sejamos mulheres”, proclamava de Minas Gerais uma colaboradora da Revista Feminina, em 1920. Reivindicando igualdade de formação para ambos os sexos, chamava a atenção para as mulheres “vítimas de preconceito”, que viviam fechadas no lar, arrastando uma existência monótona, insípida, “despida de ideais”, monetariamente algemada aos maridos (MALUF; MOTT, 1998, p. 373).

No fragmento acima, o que nos chama a atenção é o modo como um discurso autoconsciente da condição de sujeição da mulher na sociedade patriarcal circula em uma revista cujo objetivo era, em tese, ratificar tal discurso. Esse pequeno exemplo coloca em evidência como o século XX representará, sobretudo a partir da sua segunda metade, um período de profundas transformações nos papéis sociais desempenhados pela mulher. É justamente no âmbito dessas transformações que, às práticas de escrita íntima e doméstica de então se impõem novos horizontes por sua atuação como escritora, fenômeno que traz consigo a própria questão de quais seriam as especificidades do modo de escrita da mulher.

Por força da cultura que então se estabelece, instaura-se o dualismo segundo o qual cabe à mulher o papel da virtude, educação dos filhos, adjutora do homem e alicerce do lar em contraposição à dualidade oposta demoníaca de lascívia e perdição, oportunizando o binarismo bem/mal típico na sociedade da época. Essa visão dicotômica a coloca na posição de quem deve ser dominado e guiado por se encontrar em condição de inferioridade. Em se tratando de escrita, ela não possui qualquer autonomia para criar algo considerado de valor, sendo relegada à condição de fragilidade e carência de proteção, destituída das qualidades próprias àquele que escreve e a quem pertence o comando de tudo que não se refira às pequenezas da

casa e dos filhos. Sua principal atuação nessa seara será a de musa, segundo Norma Teles (2004), para elevar a alma do artista, ou para degradá-lo.

Sobre a criação de uma poesia feminina crítica e participativa pesava e dificultava sobremaneira o julgamento negativo por parte dos homens, visto que demandava determinações internas aguerridas, algo bastante complexo e fora de contexto para mulheres submetidas àquele tipo de cultura limitante, que lhes impedia de pensar e sopesar a realidade fora das paredes do lar. Um comportamento assertivo ou agressivo a transformaria em uma pessoa grosseira ou desvairada, ao passo que no homem soaria como força e presença individual. Ora, fatalmente essa ausência de afirmação social se daria também no espaço da escrita.

A professora esclarece que, apesar desse contexto hostil, inúmeras mulheres esforçaram-se em um movimento contrário e puseram-se escrever e mesmo publicar ao longo dos oitocentos, em meio ao pouco acesso às letras e à instrução, críticas e cerceamentos que a oprimiam: Norma Teles pontua o quanto essa conjuntura dificulta a formação e expressão de si, que se faz imprescindível para a produção da ficção (TELES, 2004). Em 1889, Narcisa Amália publica os seguintes versos em seu poema **Invocação**, integrante de seu livro **Nebulosas**, que explicitam o sentimento da mulher àquela época: “Quando intento librar-me no espaço as rajadas em tétrico abraço Me arremessam a frase – mulher...” (TELES 2004, p. 354).

Muito embora o problema da escrita feminina seja um fenômeno sistematicamente estudado no mundo acadêmico a partir das últimas décadas do século XX, a possibilidade de emancipação da mulher sob o ponto de vista da escrita já está presente, em alguma medida, em dois textos seminais produzidos ainda na primeira metade do mesmo século: **Um teto todo seu** (2014), da escritora inglesa e crítica literária dos decênios iniciais do século XX, Virginia Woolf, e **O segundo sexo** (1967), da filósofa francesa Simone de Beauvoir.

Publicado pela primeira vez em 1929, **Um teto todo seu** (2014) apresenta um conjunto de ensaios escritos pela prosista e ensaísta londrina a partir de anotações feitas para conferências proferidas em estabelecimentos de ensino para mulheres na Inglaterra e que trazem, como problema fundamental, as circunstâncias que influem sobre as condições necessárias para que ela exerça o ofício de escritora e qual é o grau de sujeição intelectual exigido para este fim. Ao longo do texto, Woolf levanta a hipótese de que esta, a partir do momento em que se propuser a escrever, necessitará de um teto e de condições financeiras que tornem seu objetivo tangível. Certamente

o teto e as condições aqui citadas ganham dimensões muito mais profundas e amplas, englobando o desafio de romper com os constrangimentos impostos pelo discurso patriarcal: “Por que os homens bebem vinho e as mulheres água?” “Por que um sexo é tão próspero e outro tão pobre?” (WOOLF, 2014, p. 41), se pergunta Woolf, laconicamente, em seu ensaio. A escritora explana como a mulher foi relegada ao papel de espelho refletidor do formato masculino duas vezes maior que sua dimensão original, ocasionando o mito de vitórias e prestígios que lhes são conferidos; atuou ainda como espelho mediando o artista e a realidade incógnita, ao se transformar na musa que inspira e criatura manejada. Para ela, não há outro modo de desnudar a criatura para tornar-se criadora, a não ser eliminando a angélica personalidade que reflete a grandeza do homem, por meio do enfrentamento das dificuldades impostas pelos cerceamentos culturais que, por sua vez, se estendem ao ato de escrever (WOOLF, 2014).

Embora não lide exatamente com questões relativas ao universo literário, como escrita, autoria, estilo, dentre outras, **O segundo sexo**, publicado originalmente em 1943, contribui, à sua maneira, para a emancipação do pensamento feminino. Na obra, Simone de Beauvoir, desenvolve uma profunda reflexão acerca da condição da mulher no espaço social. Para tanto, a filósofa francesa empreende uma análise de narrativas míticas com o objetivo de revelar os modos como o patriarcalismo lhe impetra à condição de subalternidade, ao configurá-la como **um outro** de cunho negativo. Por meio da famosa assertiva que introduz o segundo volume da obra, “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1967, p. 8), a filósofa expõe como um conjunto de papéis sociais, tais como os de mãe, esposa e dona de casa, circunscrevem os limites nos quais a experienciação da existência pode ser vivenciada.

As obras seminais de Woolf e Beauvoir só encontram eco e ampla repercussão ao partir dos anos 1960. Ao longo deste período, como se sabe, um conjunto de discursos voltados à defesa dos direitos civis e à liberdade de expressão ganhou protagonismo nas pautas políticas e modificou profundamente o modo como compreendemos a cultura, conforme observa Terry Eagleton:

As novas ideias culturais tinham suas raízes profundamente fincadas na era dos direitos civis e das rebeliões estudantis, das frentes de libertação nacional, das campanhas antiguerra e antinuclear, do surgimento do movimento das mulheres e do apogeu da libertação sexual (EAGLETON, 2005, p. 44).

É no bojo de tais reivindicações histórico-sociais que ocorre, também, o desenvolvimento de uma nova forma de expressão do feminismo. O termo, que até então era fortemente associado à mobilização das sufragistas no início do século, passa a contemplar uma ampla agenda política, englobando reformas culturais, legais e econômicas, como o direito à educação, à licença-maternidade, à prática de esportes, à igualdade na remuneração, por exemplo. A crítica feminista em emergência nos anos 1960, portanto, não só buscava analisar e descrever a condição feminina no ambiente público, como também desejava intervir politicamente nos debates acerca do espaço relegado à mulher na sociedade, objetivando a transformação da condição subjugada em que a mesma, historicamente, vinha ocupando. Lúcia Osana Zolin, salienta, nesse sentido, como as relações de comando que se desenvolvem no interior dos casamentos refletem as mesmas relações que ocorrem entre macho e fêmea na coletividade, de modo que a vida privada funciona como extensão do domínio público; ambos edificadas sob o exercício da política e do poder (ZOLIN, 2009). Ainda segundo a teórica, o papel da crítica feminista deve, necessariamente, ser voltado a uma leitura profundamente empenhada em desconstruir as formas de representação e interpretação canonicamente estabelecidas, pois

Se as relações entre os sexos se desenvolvem segundo uma orientação política e de poder, também a crítica literária feminista é profundamente política na medida em que trabalha no sentido de interferir na ordem social. Trata-se de um modo de ler a literatura confessadamente empenhada, voltada para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas, ao longo do tempo, pela cultura. Ler, portanto, um texto literário tomando como instrumentos os conceitos operatórios fornecidos pela crítica feminista [...] implica investigar o modo pelo qual tal texto está marcado pela diferença de gênero, num processo de desnudamento que visa despertar o senso crítico e promover mudanças de mentalidades, ou, por outro lado, divulgar posturas críticas por parte dos(as) escritores(as) em relação às convenções sociais que, historicamente, têm aprisionado a mulher e tolhido seus movimentos (ZOLIN, 2009, p. 218).

Sob o ponto de vista do impacto dessas novas atitudes intelectuais no âmbito dos estudos de literatura, da crítica literária e da teoria da literatura, pode-se verificar sua marca indelével no modo como esses campos incorporam, em seus processos analíticos, um conjunto de conceitos operatórios próprios à crítica feminista, tais como

feminino, gênero, logocentrismo¹, falocentrismo², patriarcalismo, desconstrução, alteridade, mulher-sujeito e mulher-objeto.

Um primeiro impacto dessa reorientação dos estudos, da crítica e da teoria da literatura se deu no âmbito do questionamento dos fundamentos dos juízos de valores produzidos sobre as obras. Poderíamos nos perguntar, nesse sentido, sobre o porquê da presença tão escassa de mulheres nas listas que estabelecem os cânones literários ou até que ponto as interpretações dessas mesmas obras canônicas se baseiam em um ponto de vista efetivamente masculino. Este último problema, a propósito, motivou a escrita de um dos textos seminais do período: a tese de doutorado de Kate Millett, publicada em 1970 sob o título **Sexual politics**, profundamente empenhada em mostrar quão intensamente a produção literária, e a própria prática da crítica literária se alicerçavam, em discursos de natureza patriarcal. Como nos lembra e questiona Lúcia Osana Zolin,

Essas discussões empreendidas por Kate Millet ilustram o que hoje se classifica como sendo uma vertente mais tradicional da crítica feminista. Concentrando-se na mulher como leitora, tal vertente busca responder a questões como: “que tipo de papéis as personagens femininas representam? Com que tipo de temas elas são associadas? Quais as pressuposições implícitas contidas num dado texto em relação ao (à) seu (sua) leitor (a)?” (ZOLIN, 2009, p. 226)

Para além desses gestos fundamentalmente voltados a desmascarar a falta de atenção à produção e recepção literária das mulheres, a crítica feminista ampliou seu campo de reflexão para o âmbito da própria natureza da escrita produzida por elas. Nesse sentido, o debate passou a ser orientado por perguntas como: há uma voz especificamente feminina visível no plano do discurso literário? As mulheres possuem uma forma própria de articulação da linguagem? Se sim, como tais fenômenos seriam empiricamente visíveis? Como sua experiência subjetiva se traduz em linguagem verbal?

¹ De acordo com o **Dicionário Houaiss de Comunicação e Multimídia**, logocentrismo é definido, pelo filósofo contemporâneo Jacques Derrida, como a “centralidade do LOGOS no pensamento ocidental, questionável em decorrência de seu caráter metafísico, fruto de uma consciência interiorizada que se expressa especialmente através da linguagem falada” (NEIVA, 2013, p. 339).

² Ainda com base no mesmo dicionário, é possível afirmar que falocentrismo consiste em uma “Doutrina ou crença centrada no falo, esp. na convicção da superioridade do sexo masculino” (NEIVA, 2013, p. 209).

Em **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura (1994), a teórica norte-americana Elaine Showalter se debruça sobre as questões acima analisando as contribuições e os problemas relativos aos quatro modelos de diferença desenvolvidos no intuito de circunscrever o que se poderia chamar de **especificidade da escrita feminina**, a saber: os modelos biológico, linguístico, psicanalítico e cultural. De um modo geral, pode-se afirmar que o texto de Showalter é voltado, fundamentalmente, a expor as limitações relativas às três primeiras perspectivas a fim de reivindicar a produtividade da última. Nesse sentido, a teórica afirma que, ao enfatizar a importância do corpo como fonte para a imaginação, a crítica biológica incorre na perigosa associação entre compleição física e modos de articulação da linguagem. As teorias linguísticas, por sua vez, pecaram em suas reiteradas tentativas de identificar um **estilo feminino** a partir de análises concentradas em recorrências na estrutura sintática, na seleção lexical e no emprego de figuras. Para Showalter, a contribuição das teorias linguísticas deveria se dar, mais especificamente, no estudo do modo como ocorre o “acesso das mulheres à língua, no campo lexical disponível, a partir do qual as palavras podem ser selecionadas, nos determinantes de expressão ideológicos e culturais” (SHOWALTER, 1994, p. 39). Dentro dessa perspectiva, poder-se-ia postular que, na medida em que o léxico ao qual ela tem acesso no fazer literário é limitado em termos ideológicos e culturais pela perspectiva masculina, o gesto de escrever seria uma espécie de falar em uma língua estrangeira. Já no que tange às limitações da abordagem psicanalítica, Showalter destaca tanto a problemática maneira como Freud define o sexo feminino baseado na noção de falta como a impossibilidade desse modelo analítico de “explicar a mudança histórica, a diferença étnica, ou a força formadora dos fatores genéricos e econômicos” (SHOWALTER, 1994, p. 44).

As reflexões críticas de Showalter, voltadas a mostrar as limitações das perspectivas biológica, linguística e psicanalítica como formas de explicação das especificidades da escrita da mulher, funcionam como uma estratégia argumentativa que tem por objetivo reivindicar a abordagem culturalista como uma teoria que acolhe toda a complexidade do fenômeno em questão. Para a teórica,

Uma teoria baseada em um modelo da cultura da mulher pode proporcionar, acredito eu, uma maneira de falar sobre a especificidade e a diferença dos escritos femininos mais completa e satisfatória que as teorias baseadas na biologia, na linguística ou na psicanálise. De fato, uma teoria da cultura incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher,

mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem (SHOWALTER, 1991, p. 44).

A exposição que fizemos no percurso argumentativo de Elaine Showalter nos serve como forma de perspectivação dos diferentes modos como se buscou pensar, a partir dos anos 1970, acerca do problema da singularidade da escrita produzida pela mulher. É importante ratificar, aqui, como a questão da escrita feminina se inscreve no bojo das mudanças político-sociais em curso no período, por meio das quais a teoria feminista levanta questões candentes acerca da noção de identidade, buscando tanto fraturar as visões hegemônicas para garantir o acesso à voz nos espaços culturais e políticos quanto criar condições para a vazão aos desejos contidos no imaginário feminino. Certamente, esta conjuntura irá se refletir em todas as manifestações literárias por ela produzidas, de um modo geral denominadas escrita feminina.

Estabelecer uma definição acerca do que vem a ser **escrita feminina** consiste em tarefa complexa, a que diversas autoras têm se dedicado. Nesse sentido, buscaremos expor os debates que o termo enseja a partir dos apontamentos de Arleen B. Dallery. Em seu artigo **A política da escrita do corpo - *écriture féminine*** (DELLARY, 1997), a teórica feminista apresenta um debate em torno do termo, assinalando que as discussões sobre a chamada *écriture féminine* (escrita feminina) são, fundamentalmente, formas de investigação “da diferença da mulher na linguagem” (DALLERY, 1997, p. 62). Nesse sentido, o que se deseja assinalar é a hipótese de que a alteridade sexual implica diferentes experiências e, por extensão, modos distintos de concebê-las por meio da linguagem simbólica. Essa é perspectiva assinalada, segundo Dallery, por Hélène Cixous e Luce Irigaray, para as quais a diferença sexual se constitui “discursivamente através de significados inscritos” (DALLERY, 1997, p. 63).

O artigo de Dallery (1997) aponta como Cixous e Irigaray irão enfatizar a importância da alocação feminina acerca da experiência de si e do próprio corpo, valorizando sua afirmação do ser-mulher por meio do texto. Aqui percebemos a existência da estreita conexão que ambas as pesquisadoras apontam entre os signos da linguagem e os símbolos culturais ligados ao patriarcalismo, criticado e subvertido pelo feminismo francês, que irá eleger como pontos-chave de sua teoria a simbologia corpórea e a valorização da sexualidade feminina.

Lembramos que a escrita feminina Pode Ser considerada uma modalidade que envolve táticas expressivas, por delinear termos femininos próprios ao movimento feminino francês ou *Mouvement pour la liberations des femmes* (SCHIACH, 1991), configurando o desejo de uma escrita que fuja a tudo que concerne a objetificação do masculino. Quanto à ética que a baliza, está fundamentada pelo contingente de mulheres que se percebem legitimadas e que se descobrem e se identificam umas com as outras por meio do **contar de si**, em cujo momento ela se vê motivada a romper o silêncio e utilizar a linguagem para escrever e falar de si mesma, de modo que as demais apreendam e repitam esse gesto. Essa conexão entre suas biografias por meio da escrita e da fala irá configurar-se um importante elemento propulsor de mudanças históricas (CIXOUS, 2010), porquanto, os estudos de Dallery (1997) indicam que, se o corpo humano reside na concepção e compreensão de um signo, projetando-se muito além da matéria e carnalidade, o feminino será um texto continuamente intercedido por meio da linguagem. Essa noção visa ir de encontro ao ato de fragilizar e segmentar o corpo feminino e valoriza sobremaneira sua alteridade, colocando em xeque as premissas preconizadas pela corrente humanista, que, de modo geral, estima a busca do conhecimento pela humanidade e a ampliação de suas capacidades. Para além de tudo que provenha da fala dominante no sentido limitante, a linguagem simbólica se utiliza de signos que estão vigentes na cultura e os transforma em sentidos não convencionais. Estamos, aqui, nos referindo a novas e mais inteligentes ligações e práxis socioculturais, de caráter individual e coletiva, a partir de uma elocução feminina libertária e efetiva, que se dá por meio do texto poético; nesse caso, veículo que se torna capaz de quebrar a supremacia do poder por meio de enunciações originais e impactantes, caracterizando-se pela conjuntura produtiva de outro posicionamento, capaz de construir “a genuína, múltipla economia libidinal da mulher – seu erotismo – que foi simbolicamente reprimida na linguagem e negada pela cultura patriarcal” (DALLERY, 1997, p. 65). Por meio da escrita do corpo, ou de sua reescrita, confere-se a ela o poder de efetuar seu resgate das amarras normatizadoras que são próprias ao sistema de objetificação e fragmentação do discurso masculino, conforme nos lembra a autora.

A escrita feminina coloca em evidência o fato de a mulher, em função de sua própria condição social e cultural, possuir formas próprias, singulares, de sentir, pensar e expor suas experiências. Em grande medida, parece-nos possível pensar que a escrita se constituiria não somente como uma instância de inteligibilidade, mas

também como um gesto que deixa rastros da condição afetiva que os mobilizou. A experiência, portanto, emerge por meio da mediação da linguagem, desse modo simbólico e cifrado situado entre os afetos e os signos. Assim, os termos **escrita feminina** e **feminismo** se inscrevem no âmbito de fenômenos sociais e culturais caracterizados por todo um movimento de reação da mulher às formas de sujeição inerentes aos discursos instituídos acerca de sua sexualidade. Nesse sentido, ocorre um reconhecimento e uma valorização do seu erotismo, de sua libido e suas fontes de prazer até então inconcebíveis na cultura.

Para Arleen B. Dallery, a reivindicação de uma escrita feminina suscita a circulação de novos discursos. Pode-se, primeiramente, afirmar, segundo a autora, que o ato de escrever sobre e com o corpo inaugura um papel de mulher-sujeito em detrimento da mulher-objeto, outorgando-lhe a autonomia sobre sua sexualidade. Conseqüentemente, o exercício da escrita feminina permite o gradual desvelamento do seu corpo, desconstruindo os comportamentos patriarcais fundados nos discursos freudianos e lacanianos e desatando-os das amarras que o prendem historicamente ao desejo objetificante do universo masculino. Outro aspecto a se destacar é o sentido constativo adquirido pelo discurso feminino quando desenha, via signos verbais, os contornos do próprio corporeidade, trazendo à luz e conferindo sentido àquelas partes que são mantidas veladas, num esforço de integrá-las ao todo. Essa nova forma de escrita implica, ainda na perspectiva de Dallery, no valor performático do próprio ato de escrever.

No Brasil, o problema da escrita feminina apresenta, como um de seus textos seminiais, o livro **O que é escrita feminina** (1991), de Lúcia Castello Branco. Em suas reflexões, a pesquisadora aponta, em primeiro lugar, a indelével conexão do corpo com a escrita feminina: “e essa trajetória (...) é certamente atravessada pelo corpo, já que o corpo está sempre aí, ‘esbarrando’ no real e apontando caminhos e descaminhos” (BRANCO, 1991. p. 20). Percebe-se, assim, que a condição da mulher, uma vez afastada dos espaços públicos, submetida à vontade do pai, irmão ou marido, impõe a busca de caminhos de superação que a vinculem a si e ao próprio aparato físico, resultando em uma escrita repleta de sensualidade e erotismo. Por meio de signos que aludem diretamente à corporalidade, tais como pés, mãos, cabelos e boca, obtém-se um efeito forte e prazeroso aos sentidos, a que Branco (1991) denomina **o gozo da linguagem**. Em sua visão, a escrita feminina se encontra intimamente relacionada a esse gozo dos opostos extremos em que se encontram sinais de loucura

e excessos de fantasia, ao mesmo tempo em que o pulso acelera e retarda, durante as excursões aos planos mais profundos do inconsciente. Trata-se de uma escrita ligada à noite, aos mistérios, às revelações e aos sonhos.

Ao lançar mão da palavra propriamente dita, inserindo-a no texto de per si, a escrita feminina faz com que o signo se apresente para introduzir a corporeidade no discurso de forma direta (BRANCO, 1991). Conforme assinala a professora, a escrita feminina reafirma a sua existência e importância a partir do reconhecimento de sua diferenciação do não masculino, porém,

A escrita feminina nem sempre é a escrita da mulher, mas está sempre relacionada a ela, seja pelo grande número de mulheres que escrevem nessa dicção ou ainda pela “mulheridade” que está implicada na escrita feminina, mesmo quando ela é praticada por homens (BRANCO, 1991, p. 20).

Nesse sentido, a intelectual questiona o emprego do adjetivo **feminina** para caracterizar uma determinada forma de escrita própria às mulheres. Lucia Castello Branco expõe o quão incômodo soa o termo no início de seu livro **O que é escrita feminina**, impondo-nos a complexa questão: “afinal, escrita tem sexo?” (BRANCO, 1991, p. 11). Importa, portanto, circunscrever exatamente o modo como empregamos o termo **feminino** nesta dissertação. Outra pesquisadora da escrita feminina no Brasil, Lúcia Zolin, salienta que o adjetivo feminino pode adquirir duas acepções:

[...] na maior parte das vezes, o termo *feminino* aparece em oposição a *masculino* e faz referência às convenções sociais, ou seja, a um conjunto de características (atribuídas à mulher) definidas culturalmente, portanto em constante processo de mudança. Pode referir-se, todavia, simples e despojadamente ao sexo feminino, ao dado puramente biológico, sem nenhuma outra conotação (ZOLIN, 2009, p. 218).

Dentro da perspectiva apresentada por Zolin, buscamos nos esquivar do modo como o senso comum costuma empregar o adjetivo **feminino**, sendo aquilo que apresenta características supostamente inerentes ao sexo feminino, como delicadeza, inocência, sentimentalismo e até frivolidade, se nos lembrarmos da forma como se habitua empregar o termo no campo editorial, especialmente os temas tratados pelas chamadas **revistas femininas**. **Feminino**, aqui, é um adjetivo que não abarca esse conjunto de traços culturalmente estabelecidos, mas que se refere especificamente ao sexo feminino, como forma de indicar que aquele texto foi escrito por uma mulher. É nesse contexto que, ao nos referimos à **escrita feminina**, ao longo deste trabalho,

temos em mente a **literatura de autoria feminina**, cuja escrita terá sido, necessariamente, empreendida por mão de mulher. Sob esse prisma almejamos assinalar a relevância dos modos de representação do corpo da mulher realizados pela própria mulher, considerando que, no momento em que sua mão se ergue para escrever está ocorrendo aí um processo referente à representação de seu próprio aspecto físico.

Para além dos modos de abordagem da **escrita feminina**, contudo, há que se observar os próprios problemas inerentes ao emprego da expressão. Como Elaine Showalter nos lembra, (SHOWALTER, 1994, p. 30), o termo escrita feminina se refere à inscrição do corpo na língua e no texto, que apesar de definir uma formulação mais teórica do que prática, consiste em um marco referencial importante da crítica francesa. Não obstante as críticas que possam ser dirigidas ao emprego do termo, sua produtividade parece ocorrer, justamente, no modo como nos permite circunscrever um determinado fenômeno, como Showalter ratifica: “O conceito de **escrita feminina** possibilita uma maneira de discutirem-se os escritos femininos que reafirma o valor do feminino e identifica o projeto teórico da crítica feminista como a análise da diferença” (SHOWALTER, 1994, p. 31). Afirmar, portanto, a existência de uma **escrita feminina** significa, no âmbito desta dissertação, não necessariamente entrar – para além do que apresentamos – no debate que o termo encerra, mas circunscrever um determinado fenômeno que desejamos colocar como objeto de investigação: a literatura produzida por mulheres, que expõe a experiência da feminidade, ainda que, em grande medida, prisioneira da linguagem do homem.

Embora busquemos pensar a escrita das autoras em estudo nesta dissertação pela perspectiva da escrita feminina, optaremos pelo termo **escritas de mulher** tanto pelo fato irremediável de que, desde as rubricas que assinam a capa dos livros, temos consciência de que estamos lidando com duas poetisas, Angélica Freitas e Jenyffer Nascimento, e pelo fato de que os sujeitos poéticos inscritos nos poemas comparecem sempre a partir de desinências de gênero feminino e da apresentação de experiências que possuem as dimensões corporal, social e cultural da mulher como ponto de partida.

3.2 O CORPO REBELDE: ESCRITA E INSURREIÇÃO

Parece-nos ser possível pensar em uma tradição, embora muitas vezes marginal, muitas vezes esquecida, de um liame entre poesia feminina e insurreição³ da mulher no Brasil. Ainda nos anos 1920, por exemplo, Ercília Nogueira Cobra urdia uma poesia amotinada, ao publicar **Virgindade anti-higiênica** (1924,), ensaio a favor da liberdade sexual feminina e **Virgindade inútil** (1927), romance que versa sobre a gravidez não reconhecida de uma jovem órfã e sem formação profissional, que, no decorrer do enredo, torna-se uma prostituta de elite. Assim como no campo dos costumes, a história da literatura feminista em nosso país deve ser pensada a partir da consideração de trabalhos anteriores à emergência de uma crítica feminista propriamente dita. A essa história pertence, seguramente, Júlia Lopes de Almeida, escritora carioca que, ao longo de sua vida (1862– 1934), escreveu romances, crônicas e peças teatrais que, para alguns pesquisadores, se situam dentro de um **feminismo possível**⁴, ou seja, o que se define como as práticas realizadas por pessoas do sexo feminino em situações e ambientes sociais limitantes.

Ao longo do século XX, o gradativo processo de conquista de espaço, visibilidade e lugar de fala para a mulher traz, como uma de suas principais consequências, a busca da escrita como forma de transfiguração da própria experiência feminina. Nelly Novaes Coelho se reporta, nesse sentido, às reflexões do filósofo Julian Marías, para quem o século XX é o momento histórico em que a mulher “se pergunta por si mesma. Dir-se-á: não o fazia antes? Não no mesmo grau, com a mesma frequência e intensidade” (MARÍAS apud COELHO, 1993, p. 13). Esse processo de intensificação do exercício de uma autorreflexão por meio da escrita implicará uma expansão do repertório temático da poesia produzida por mulheres. Em levantamento realizado acerca da produção poética feminina brasileira a partir dos anos 1960, Coelho como, a partir dessa década, emerge uma poesia que

Aprofunda a consciência crítica da mulher em relação a si mesma e à tarefa que lhe caberia desempenhar, tanto no âmbito da criação literária quanto no da sociedade em mudança. A produção nova dessa época mostra uma espécie

³ A terminologia insurreição, utilizada no título desta seção, refere-se tão-somente à força da intencionalidade que tem sido imprimida na poesia contemporânea, considerada insurgente, como assinala Julia Klein (HOLANDA, 2018), referindo-se ao processo de subversão do discurso disciplinante por meio do texto poético escrito por mulheres.

⁴ Tomamos este termo do artigo de Leonora de Luca: **O feminismo possível de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934)**. (DE LUCA, 2015).

de explosão da fala feminina, conscientemente assumida (COELHO, 1993, p. 18).

É justamente nesse contexto de aumento quantitativo da produção e de intensificação dos exercícios de autorreflexão que a escrita da mulher elege o corpo como um de seus signos privilegiados. Ao buscar uma sistematização dos principais traços que marcam a poesia brasileira a partir dos anos 1970, o crítico Ítalo Moriconi destaca, justamente, esse ganho de protagonismo do corpo: “O apego ao corpo e a predominância dos projetos individualizados recolocam com força no cenário o valor subjetivo da poesia” (MORICONI, 2002, p. 136). Lembremos como, no célebre poema de Adélia Prado, **Com licença poética**, a marca da diferença feminina se faz sentir, justamente, nas referências a vocábulos de alguma forma implicados na irrupção de uma reflexão estética sobre si confere uma consciência aguda de uma experiência íntima que tem o corpo como centro da produção de sentidos:

Aceito os subterfúgios que me cabem,
Sem precisar mentir.
Não sou **tão feia** que não possa casar,
Acho o Rio de Janeiro uma beleza e
Ora sim, ora não, creio em **parto sem dor**.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina (PRADO, 1993, p. 11. – Grifo meu).

A exposição de uma espécie de equação entre beleza e casamento e as incertezas acerca da dor do parto nos permitem ratificar como o corpo, na poesia de Adélia Prado, funciona como um signo atravessado por valores sociais e experiências íntimas. Nesse sentido, é interessante notar como a poesia feminina que irrompe a partir dos anos 1960 busca inscrever o corpo em uma nova dicção. Se o corpo, em Cecília Meireles, na primeira metade do século XX, servia ao exercício autorreflexivo sobre a efemeridade da vida, numa perspectiva existencialista fortemente ancorada na transcendência, agora, em Adélia Prado, Hilda Hilst, Stella Carr, Ana Cristina César, dentre outras, o corpo é o lugar em que, historicamente, se inscrevem valores; o *locus* em que se dá a própria produção de subjetividade.

Essa emergência do corpo como um signo fundamental na poesia contemporânea produzida por mulheres encontrou na potencialização do discurso feminista seu ponto de inflexão. Ao realizar um pequeno mapeamento da poesia feita por mulheres hoje, mais particularmente a de caráter feminista, a pesquisadora Julia

Klien destaca, justamente, como, no seu repertório temático, a questão do corpo ganha protagonismo:

Nesse contexto, o corpo e a sua fala ganham terreno progressivamente. Muitas vezes, o corpo se expande, chegando a tornar-se ele próprio suporte da memória. Outras vezes, a fala do corpo não se torna explícita, mas causa ruído, contaminando o que seria próprio de um discurso amoroso (KLIEN, 2018, p. 109).

Na medida em que causa ruído, o corpo se transforma em instrumento de insurreição. Segundo Klien, a partir de 2010, é possível perceber como tem havido a emergência de uma nova geração de poetisas que radicalizam, ainda mais, os modos de experimentação formal e temática da voz feminina. De acordo com a pesquisadora, essa novíssima geração – à qual pertencem as poetisas em análise nesta dissertação –, por um lado, apresenta franca filiação com a poesia intimista de Ana Cristina Cesar, como no caso de Alice Sant’Anna, Ana Martins Marques, Bruna Beber e Angélica Freitas; por outro, busca uma dicção em que o legado de Ana Cesar não se faz tão presente, como Laura Liuzzi, Laura Erber e Maria Rezende.

Há que se notar, nessa nova geração, a incorporação da agenda do modo como o feminismo contemporâneo problematiza a questão do gênero. Nesse sentido, o corpo se notabiliza como ponto de partida para a produção de um discurso da diferença, seja no âmbito das perspectivas trans e lésbicas. Devemos nos atentar, também, para o modo como a operação de escolha de vocábulos, no campo de sentido do corpo, e as articulações sintático-semântica desenvolvidas parecem voltadas à produção de uma espécie de **insurreição discursiva**, pelos tons assumidos, entre a ironia, o deboche, a agressividade e a indignação. Em grande medida, essa novíssima geração leva ao paroxismo as experiências daquela em que se espelha: a poesia marginal dos anos 1970. Sob o ponto de vista da linguagem, é bastante recorrente, hoje, o emprego de expedientes oriundos dessa tradição, que segundo Nelly Novaes Coelho, acolhia, sem puderes, práticas como “O palavrão, a promiscuidade, a vulgaridade, a liberação sexual vulgar, a grosseria e a falência da autoridade em todos os níveis assumidos como armas de combate” (COELHO, 1993, p. 21). É sob esse prisma que a poesia experimental, íntima e coloquial de Ana Cristina Cesar, como afirmou Julia Klien, se notabiliza como uma das principais referências para a geração atual. Versos como “Acordei com coceira no hímen” (CESAR, 2013, p. 26) ou um poema em prosa sobre uma ida ao ginecologista que começa com a

frase “Aguarda as próximas mulheres com lábios apertados entre a língua” (CESAR, 2013, p. 440) expõem, com franqueza, aquilo que Ítalo Moriconi descreveu como “auto-referência burlesca, o dar-se em espetáculo, revelando a intimidade como ato de obscenidade poética” (MORICONI, 2012, p. 138).

Outro aspecto que aproxima ambas as gerações é a busca de modos alternativos de produção e circulação da poesia. Julia Klien (2018) destaca, nesse sentido, como as autoras contemporâneas buscam formas de amplificação para as suas vozes por meio de uma ampla divulgação em meios como em *saraus*⁵, ciberespaços e *Internet*, além de ser veiculada em zines, pequenas antologias e coletivos⁶. Os coletivos podem ser pensados como formas contemporâneas dos modos de organização político-estético que vêm marcando as artes e a literatura desde a irrupção das vanguardas no início do século XX. Substituímos os manifestos e movimentos que, embora de ruptura, ainda se estruturavam no invólucro da alta erudição para práticas nas quais as noções de alta cultura e cultura popular são dissolvidas. Portanto, como afirma Klien, “É importante ressaltar que as estratégias políticas da poesia feita por mulheres hoje não está confinada no âmbito da produção individual, mas é potencializada em iniciativas coletivas” (KLIEN, 2018, p. 110).

Saraus, e *slams*, por sua vez, permitem a construção de novas formas de sociabilidades, notabilizando-se como espaços de visibilidade, tomada de consciência e ação política. Klien observa como “Se os *saraus* colocam o corpo como um significante poético patente em primeiro plano, talvez seja no *slam* que isso se radicaliza, porque põe o corpo em combate” (KLIEN, 2018, p. 132). É fundamental destacar, nesse sentido, como não se trata somente de uma poesia sobre o corpo, mas uma poesia com o corpo, o que potencializa a própria força expressiva da linguagem verbal, tendo em vista que, como nos lembra Paul Zumthor:

Nossos “sentidos”, na significação mais corporal da palavra, a visão, a audição, não são somente ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento. Ora, todo conhecimento está a serviço do vivo, a quem ele permite perseverar no seu ser. Por isso a cadeia epistemológica continua a fazer do vivente um sujeito; ela coloca o sujeito no mundo. Minha leitura

⁵ Os *saraus* aqui referidos dizem respeito às iniciativas grupalizadas de caráter poético e cultural ligadas à literatura marginal, surgidas a partir de 2001 em São Paulo; o mais importante e conhecido é a Cooperifa, fundada por Sergio Vaz (KLEIN, 2018).

⁶ A terminologia **coletivos** se refere a ações de fortalecimento das mulheres negras em seu ativismo e manifestações artísticas, que ocorrem por meio de encontros democráticos em espaços de criação e audição coletiva, a exemplo do Coletivo Mjiba (FAUSTINO, 2014).

poética me “coloca no mundo” no sentido mais literal da expressão (ZUMTHOR, 2007, p. 81).

É sob essa perspectiva que nos dedicamos a investigar uma poesia atual que conjectura sobre os modos pelos quais este corpo fala. A poética de Angélica Freitas e Jenyffer Nascimento nos propicia um espaço bastante produtivo de reflexão acerca do tema, no instante em que ambas forjam discursos empenhados em pensar a condição feminina a partir de formas de representação corporal que tensionam os discursos correntes na cena cultural, reivindicando a singularidade do seu lugar de fala. Para tanto, empreendemos um detalhamento pontual do que entendemos como **corpo**, explorando como se dá a conexão existente entre o mesmo, sua escrita e representação, que se apresentam intimamente imbricados em um processo concebido social, histórica, cultural e linguisticamente, ao qual denominamos escrita feminina.

4 ANGÉLICA FREITAS: APROPRIAÇÃO, TORÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO DO CORPO DA MULHER

Com três livros publicados e participação em várias antologias, Angélica Freitas ocupa, hoje, um lugar de destaque no âmbito da poesia contemporânea brasileira⁷. Nascida em Pelotas, em 1973, cursou jornalismo na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e residiu temporariamente na Holanda, na Bolívia e na Argentina. Atualmente, a poeta e tradutora vive em sua cidade natal, onde foi também corresponsável pela edição da revista **Modo de Usar & Co**⁸, voltada à publicação de poetas contemporâneos brasileiros.

Lançar um olhar para o percurso da poeta Angélica Freitas nos permite refletir sobre a relevância dos circuitos alternativos de produção e circulação da poesia contemporânea brasileira hoje. Seu primeiro livro, **Rilke Shake** (2007) integra a coleção **Às de colete**, dirigida pelo poeta e crítico carioca Carlito Azevedo. Nesse sentido, a poesia de Angélica integra uma determinada rede que contempla poetas e críticos ligados à revista **Inimigos Rumor**, assim como professores universitários que também se dedicam à poesia, como Marcos Siscar (UNICAMP) e Paula Glenadel (UFF), por exemplo. Outros dois fatores que influem, indubitavelmente, na circulação da poesia de Freitas são a *internet* e os eventos literários.

No que tange à *internet*, pode-se afirmar que ela se consolidou, hoje, como plataforma fundamental de divulgação literária. Por meio de *blogs*, do *Instagram*, dentre outras ferramentas, os novos escritores se fazem ser lidos e ouvidos. O livro de estreia de Angélica Freitas, **Rilke Shake** (2007), por exemplo, nasceu a partir de poemas que a escritora publicava em seu *blog* relatando acontecimentos do cotidiano. Para além da facilitação do contato com o público leitor, a *Internet* também oportuniza o contato entre poetas. Na revista digital **Modo de Usar & Co**, a autora publicou vários textos de seus contemporâneos, como Marcos Siscar, Gabriel Gorini, Dirceu Villa, Lu Menezes e Ricardo Aleixo.

⁷ A escritora, que possui poemas traduzidos para várias línguas, foi convidada para a Festa Literária de Paraty (FLIP), em 2009, e seu livro mais recente, **um útero é do tamanho de um punho** (2017), tendo sido finalista do Prêmio Portugal Telecom. Em **Na poesia**, texto voltado ao mapeamento da produção feminista contemporânea brasileira, Julia Klien afirma “É neste terreno já meio conquistado que as novíssimas poetas do feminismo surgem. Sua maior referência é Angélica Freitas, com o livro **um útero é do tamanho de um punho**” (KLIEN, 2018, p. 106).

⁸ A **Modo de Usar & Co**, revista virtual e impressa, lançou seu primeiro número em 26 de novembro de 2007, encerrando suas atividades em 27 de novembro de 2017 e ainda pode ser acessada através do seguinte endereço eletrônico: <<http://revistamododeusar.blogspot.com/>>.

Já no que diz respeito aos eventos literários, uma das questões que têm recebido interesse no âmbito acadêmico é compreender o papel da circulação da imagem do autor nesses eventos na produção da própria crítica acerca da sua obra. De acordo com Ana Claudia Viegas, lançamentos de livros, livrarias de *shopping*, bienais do livro, debates com escritores e oficinas literárias influem em um processo no qual o indivíduo autor se torna uma assinatura, “mais uma performance do escritor contemporâneo: posicionar-se sobre sua condição de figura midiática” (VIEGAS, 2015, p. 61). Não se quer, aqui, evidentemente, questionar o modo como Angélica Freitas se apresenta publicamente, mas sim indicar como, no âmbito da literatura contemporânea brasileira, movimentar-se por esses ambientes se torna algo inexorável aos escritores. Em 2009, a poeta – e também crítica literária – foi convidada a integrar, ao lado dos poetas Heitor Ferraz e Eucanaã Ferraz, uma mesa dedicada a discutir e refletir sobre a poesia de Manuel Bandeira. Já em 2013, data de sua primeira edição em forma de e-book de **um útero é do tamanho de um punho**, a autora foi finalista do prêmio **Portugal Telecom**. A circulação da assinatura Angélica Freitas pela *Internet*, por meio do circuito alternativo de poesia, pela crítica universitária, pelos eventos literários, dentre outros, influi naquilo que Gonzalo Aguilar e Mario Cámara chamam de **máscara** e **pose** para se referirem a

núcleos de sentido conflitantes, dos quais participam a instituição literária (críticos, prêmios, feiras, conferências, universidades etc.), o mercado (editoras, livrarias, contratos, publicidade, acordos com a instituição literária, sem dúvida), o próprio escritor e sua obra ficcional e poética, que as modificam, ao mesmo tempo que são modificados (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 142).

O nome de Angélica Freitas, como já mencionado, circula ao lado de outras personalidades que compõem a novíssima geração de poetas femininas brasileiras. Não obstante sua vinculação a uma determinada cena da poesia feminista contemporânea, sua poética possui a sua própria dicção. Sua poesia é fortemente marcada pela incorporação e ressignificação de discursos de ampla circulação no léxico cotidiano, linguagem prosaica, termos oriundos de buscas no Google, dentre muitos outros. A ironia, a sátira e a paródia são instrumentos retóricos empregados pela poeta com o objetivo de entregar ao público uma poesia como quem oferece um ato de contestação ao patriarcalismo discriminatório que incide sobre a mulher.

Sob o ponto de vista formal, sua poesia oscila entre versos curtos, livres, jocosos e em linguagem coloquial, à maneira da poesia marginal e, por extensão, da poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade; entre versos e estrofes estruturados com a mesma atitude das cantigas medievais e entre textos longos e fragmentados que remetem aos processos de seleção e combinação próprios às práticas da *uncreative writing* **escrita não criativa**⁹. Ainda parece relevante assinalar que, se encontramos, em Angélica Freitas, uma poeta de perfil feminista, devemos ressaltar que esta condição está longe de representar um feminismo panfletário, no sentido de um engajamento histriônico que marca a ação de muitos segmentos do feminismo hoje. Ao contrário, sutileza e ironia consistem em marcas específicas de sua poesia, no desenvolvimento de todo seu trabalho. Como afirma Julia Klien, ao refletir sobre a amplitude da produção poética dita feminista hoje:

Talvez seja mais interessante pensar na potência da experiência feminista como fator decisivo na produção de subjetividades não normativas, expressas em uma linguagem poética perpassada – mas não limitada – pela linguagem ou pela temática ativistas (KLEIN, 2018, p. 108).

É nesse contexto que nos interessa realizar uma análise do terceiro livro de Angélica Freitas, **um útero é do tamanho de um punho** publicado pela Companhia das Letras no ano de 2017.

Estruturalmente, **um útero é do tamanho de um punho** apresenta poemas organizados em sete segmentos, possuindo um fio condutor e pontos de intercessões entre si: “**uma mulher limpa**”, “**mulher de**” “**a mulher é uma construção**”, “**um útero é do tamanho de um punho**”, “**3 poemas com o auxílio do google**”, “**argentina**”, e “**o livro rosa do coração dos trouxas**”. Juntas, essas seções se consolidam enquanto espaço de observação crítica dos discursos que circulam socialmente sobre a mulher, assim como um lugar de desconstrução dos mesmos. É nesse sentido que cabe indagar: que tipo de operações linguísticas e estéticas Angélica Freitas realiza para desconstruir os discursos institucionalizados sobre a mulher? Sob que formas discursivas se dá o processo de construção dos modos de representação do corpo feminino na poesia da autora? Portanto, nossa questão, ao longo deste capítulo, se

⁹ De acordo com Leonardo Villa-Forte, “A expressão *uncreative writing* foi cunhada pelos poetas estadunidenses Kenneth Goldsmith e Craig Dworkin para designar trabalhos que se apropriam de textos de outras fontes e que não buscam expressar a subjetividade do autor, as emoções, o eu lírico ou as viradas dramáticas na vida das personagens” (VILLA-FORTE, 2019, p. 86).

dá no sentido de refletir sobre as formas pelas quais a representação do corpo da mulher, na poesia de Angélica Freitas, ganha uma dimensão simultaneamente política e estética. Para fazer face a esta investigação, proporemos a análise de cinco poemas buscando, a partir de cada leitura, uma articulação com a dicção poética de Freitas e a estatura estético-política de sua poesia como um todo.

4.1 APROPRIAÇÃO E TORÇÃO DOS DISCURSOS

Iniciemos nossa leitura pelo poema **a mulher é uma construção**, texto que abre a terceira seção de **um útero é do tamanho de um punho**:

a mulher é uma construção

a mulher é uma construção
deve ser
a mulher basicamente é pra ser
um conjunto habitacional
tudo igual
tudo rebocado
só muda a cor

particularmente sou uma mulher
de tijolos à vista
nas reuniões sociais tendo a ser
a mais malvestida

digo que sou jornalista

(a mulher é uma construção
com buracos demais

vaza

a revista nova é o ministério
dos assuntos cloacais
perdão
não se fala em merda na revista nova)

você é mulher
e se de repente acorda binária e azul
e passa o dia ligando e desligando a luz?
(você gosta de ser brasileira?
de se chamar virginia woolf?)

A mulher é uma construção
maquiagem é camuflagem

toda mulher tem um amigo gay
como é bom ter amigos

todos os amigos têm um amigo gay
que tem uma mulher

que o chama de fred astaire

neste ponto, já é tarde
as psicólogas do café freud
se olham e sorriem

nada vai mudar-

nada nunca vai mudar -

a mulher é uma construção (FREITAS, 2017, p. 45).

Um dos pontos fundamentais que alicerçam os debates e a agenda feminista no mundo contemporâneo reside na concepção de que a mulher é uma construção social. Para citar a já tão citada – mas inevitável – proposição de Simone de Beauvoir, “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1970, p. 9). Esse **tornar-se mulher** coloca em evidência, que não há uma essência mulher que precede a sua própria existência, mas que esta se torna o que é a partir do momento em que incorpora um conjunto de discursos e práticas social e culturalmente compartilhados. Como assevera Judith Butler, “quando se diz que um sujeito é constituído, isso quer dizer simplesmente que o sujeito é uma consequência de certos discursos regidos por regras, os quais governam a invocação inteligível da identidade” (BUTLER, 2017, p. 250). Ao empregar o título **a mulher é uma construção**, portanto, o sujeito poético não só afirma ter ciência desse fato, mas, como lhe é peculiar, se apropria dessa noção para produzir um discurso de tonalidade satírica.

O verso inicial apresenta um caráter notadamente expositivo, em que uma “verdade” compartilhada pelo senso comum é apresentada: “a mulher é uma construção”. No entanto, à suposta definição da natureza da mulher (apontada pelo emprego do verbo ser flexionado na terceira pessoa – “é”), impõe-se, no segundo verso, uma ordem, uma determinação (condenação, se se quiser): “deve ser”. Por esse ângulo de observação, a questão que se impõe é: se a mulher deve ser uma construção, que tipo exato de construção ela deve ser? A estrofe seguinte não tarda a nos responder: “tudo igual”, “tudo rebocado”. Deve-se destacar, aqui, o caráter polissêmico que o texto ganha, na medida em que, da primeira para a segunda estrofe, nos deslocamos da construção social para a construção realizada no âmbito da engenharia. Portanto, tal como um conjunto habitacional, no qual os padrões arquitetônicos da planta das casas/apartamentos e das fachadas se assemelham,

sugere-se que a mulher também está fadada (“deve”) a adotar a padronização, a normatização como princípio, isto é, todas as mulheres **devem** se comportar da mesma maneira, condição que é previamente institucionalizada no espaço social. Na perspectiva de Judith Butler, o ser mulher constituiria em uma forma de “performance cultural” (BUTLER, 2017, p. 9).

Na terceira estrofe, há uma passagem do plano genérico (“uma mulher”) para o particular (“sou”). É nessa perspectiva que se instaura uma espécie de **ato de resistência** do sujeito poético, que se revela por meio da adoção de uma conduta pautada pela construção de uma identidade social distinta daquela veiculada por meio dos discursos institucionalizados: em vez de **rebocada**, os “tijolos à vista”; em vez de atender às expectativas, sob o ponto de vista estético, ele se apresenta como “a mais mal vestida”.

As enunciações que se acumulam, em seguida, revelam a dimensão sutilmente crítica do texto. Esse aspecto é visível, em primeiro lugar, no contraste entre a primeira estrofe, que afirma os valores que sustentam essa construção sociocultural denominada **mulher** e as seguintes, que realizam, justamente, uma desconstrução das normas e práticas que constituem uma visão socialmente compartilhada de mulher: além de “malvestida”, ela é profissional liberal (“jornalista”); em segundo, no modo como, sutilmente, o sujeito poético satiriza o conjunto de práticas que se situam no horizonte daquilo que se espera de uma mulher. Nesse âmbito, situa-se a crítica a uma revista feminina, a “revista nova”, cujos assuntos seriam equivalentes ao local do corpo em que saem as fezes (“cloacais”); às práticas estéticas (“maquiagem é camuflagem”); e, por meio do ato de interrogar as próprias mulheres, incitando-as a pensar sobre as possíveis consequências advindas de comportamentos diferenciados e quiçá inesperados ou indesejáveis: “você é mulher/e se de repente acorda binária e azul/e passa o dia ligando e desligando a luz?”. Muito embora busque, ao longo do texto, se colocar como artífice de uma recusa à adoção de uma identidade inteligível de mulher, o sujeito poético termina o texto de forma lacônica, ao constatar certa imutabilidade dos discursos que a tornam uma construção social: “nada vai mudar/a mulher é uma construção”.

Gostaríamos de chamar atenção, aqui, para dois aspectos que se tornarão centrais nas leituras subsequentes e para o argumento final desta seção. O primeiro se dá no nível da própria construção do texto, francamente marcado pelo embate entre dois discursos: o institucionalizado, que é adotado por meio do modo expositivo, isto

a mulher vai embora e deixa uma penca de filhos
 a mulher vai no fim sair com outro
 a mulher vai ganhar um lugar ao sol
 a mulher vai poder dirigir no Afeganistão (FREITAS, 2017, p. 70).

À primeira vista, o poema acima parece compilar, de forma fragmentária, uma série de juízos de valor acerca da mulher; juízos que parecem organizados de maneira aleatória, tendo em vista que não há, entre os versos, conectivos que estabeleçam relações sintático-semânticas entre os mesmos. Contudo, em uma segunda leitura, vai se tornando evidente que, embora não apresente elementos coesivos, há uma ideia-chave que confere coerência ao texto como um todo: trata-se de uma espécie de empilhamento de discursos sobre a mulher. Assim, nos colocamos duas questões: a) como, aqui, Angélica Freitas dá curso às suas operações de apropriação e subversão dos discursos socialmente compartilhados?; b) qual é o papel da representação do corpo na construção de uma visão crítica sobre a identidade feminina?

Sob o ponto de vista de sua construção, o texto em destaque foi elaborado a partir de uma técnica chamada **googlagem**, isto é, uma operação na qual a escritora incorpora, em seu texto, os resultados apresentados pelo site de buscas Google. Dentro dessa perspectiva, o emprego dessa metodologia permite à autora incorporar à fala do eu lírico toda a variedade de discursos sobre a mulher que cinge o senso comum, se levarmos em conta o fato de que os sistemas de buscas hierarquizam os resultados de acordo com o número de acessos e o volume de ocorrências.

Esse modo de apropriação textual nos remete, em primeira instância, às práticas das vanguardas do início do século XX, como o Dadaísmo, que, por meio da prática do *ready made* se apropriava e reinseria objetos do cotidiano em uma nova ordem do discurso, a dos museus. Nesse sentido, assim como, na perspectiva de Paz, “O *ready made* não postula um valor novo: é um dardo contra o que chamamos de valioso” (PAZ, 2008, p. 23), a poética de Angélica Freitas é, também, um dardo; no entanto, lançado em direção aos discursos socialmente compartilhados e naturalizados.

Pode-se, ainda na perspectiva das experiências estéticas do início do século XX, lembrar dos processos de apropriação e colagem que, em grande medida,

comparecem na poesia de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Manuel Bandeira, no seu já clássico **Poema tirado de uma notícia de jornal**¹⁰.

Não obstante as semelhanças em termos de procedimento (apropriação e ressignificação), a **googlagem** deve ser pensada como uma operação singular, tendo em vista que opera em grande escala, nutrindo-se da vastidão do que é depositado na *Internet*, e de forma relativamente autônoma, na medida em que o processo de seleção das informações é realizado por meio de algoritmos. Com base nessa perspectiva, as operações efetivadas por Freitas podem ser aproximadas de uma tendência contemporânea chamada pela crítica literária de escrita não criativa, ou seja, de uma expressão poética na qual processos como seleção, combinação e montagem de textos apropriados de outros autores são mais importantes do que exatamente a inovação linguística.

Muito embora a seção em que este poema se encontra – **3 poemas com o auxílio do google** – sugira se tratar de um texto realizado a partir da apropriação de frases que aparecem por meio do sistema de busca, há, efetivamente, processos de seleção e combinação realizados por Angélica Freitas; processos que imprimem narratividade à suposta justaposição de frases aleatórias. Desse modo, é possível perceber uma progressão de fatos que envolvem a vida de uma mulher: a relação sexual, a gravidez, o abandono do marido, a decepção conjugal, a gestão da casa e a busca de um novo companheiro.

A repetição prolongada de “A mulher vai”, iniciando cada verso, incita o leitor a se transportar à cerimônia de lavagem das escadarias do Bonfim¹¹ ou a demais ritos e procissões onde a propagação de cantos e ladainhas parecem forjar a inexorável cantilena de inúmeros gestos e ações cadenciados ao ritmo de cantos e tambores que ajudam a perpetuar ações arraigadas nos hábitos e nos horizontes culturais de uma comunidade.

O corpo, como sempre, em Angélica Freitas, é um elemento caracterizador da condição feminina. São nos signos relacionados a ele que, sutilmente, as agruras da

¹⁰ “João Gostoso era carregador de feira-livre/ e morava no morro da Babilônia num barracão sem número/ Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro/ Bebeu/ Cantou/ Dançou/ Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas/ e morreu afogado” (BANDEIRA, 1998, p. 28).

¹¹ A lavagem do Bonfim consiste em uma cerimônia anual que reúne milhares de fiéis e turistas na cidade de Salvador, sintetizando o sincretismo religioso entre catolicismo e candomblé. Inicia-se com cortejo acompanhado de fanfarras e batucada, na Basílica de Nossa Senhora de Conceição da Praia até a Colina Sagrada, onde se situa a Igreja Senhor Bom Jesus do Bonfim, por um percurso de oito quilômetros (AVANCINI, 2016).

vida da mulher se impõem: “a mulher vai ovular”, “a mulher vai passar nove meses com uma criança na barriga” e “a mulher vai gastando seus folículos primários”. Às referências ao corpo, somam-se apontamentos sobre o impacto dos encontros e desencontros amorosos na ordem dos afetos da mulher. Esse aspecto é visível, sobretudo, na repetição da anáfora “a mulher vai”, que, do início ao fim do texto, cadencia a exposição de uma sequência de situações por ela vivenciada, e que tem seu início quando “a mulher vai aprontar”, como descrito no segundo verso, e engravida, por consequência. A partir desse instante, seguem-se as etapas subsequentes, que incluem o casamento, e suas vicissitudes, que levam o eu lírico a um estado de sofrimento e arrependimento que, mediante o peso dos anos, pretende minorar com a presença de um cão. Ao se entregar ao trabalho doméstico, o sujeito poético parece aceitar os ditames que lhes são estabelecidos socialmente, até que surja a primeira ruptura nesse padrão de comportamento, expressa no verso “a mulher vai desistir de tentar mudar um homem”. Segue-se, então, a demonstração de toda uma alteração no paradigma até então adotado, que sobe uma linha ascendente em direção contrária à inicial, marcando a libertação do eu lírico de todo aparato limitante, para culminar com a possibilidade de dirigir no Afeganistão, circunstância então impensável para a população feminina e que implica um ápice dos desejos de realização, dada sua importância em um regime totalitário.

Para além do processo de apropriação e torção dos discursos, há outro aspecto que, embora comentado, carece de aprofundamento, tendo em vista os fins a que se destina esta dissertação: os processos pelos quais, por meio da representação do corpo feminino, Angélica Freitas produz uma crítica de alto teor político.

4.2 O CORPO RESSIGNIFICADO

As escolhas linguísticas efetuadas por Freitas apontam para posturas que se comprometem com a opção de convergir para os contradiscursos, caracterizados pelas atitudes de dissidência que se afastam do senso comum, convencionalizado e imposto ao tecido social pelo discurso de poder. A poética resultante dessa escolha irá trazer à tona tais alocações, expondo-as a um processo de desvelamento, com a proposta de estimular o leitor a realizar ponderações mais profundas, como marcaremos nos poemas que se seguem:

porque uma mulher boa

porque uma mulher boa
é uma mulher limpa
e se ela é uma mulher limpa
ela é uma mulher boa

há milhões, milhões de anos
pôs-se sobre duas patas
a mulher era braba e suja
braba e suja e ladrava

porque uma mulher braba
não é uma mulher boa
e uma mulher boa
é uma mulher limpa

há milhões, milhões de anos
pôs-se sobre duas patas
não ladra mais, é mansa
é mansa e boa e limpa (FREITAS, 2017, p. 11)

Como temos assinalado, o texto acima apresenta uma operação habitual na poesia de Angélica Freitas: o ato de se apropriar de discursos vigentes e em circulação na conjuntura sociocultural centrados nos cuidados com o corpo, na outrora chamada de *toilette* feminina, a fim de reescrevê-los e reinscrevê-los culturalmente, em uma perspectiva crítica. Ao longo de seus 14 versos organizados em quatro estrofes, o eu lírico tenta explicitar que razões, ao longo do tempo, levam uma mulher limpa a ser também boa, justificando de vários modos essa afirmação.

O discurso do sujeito poético, em uma primeira perspectiva, consiste em uma reprodução de enunciados que circulam socialmente. Esse fenômeno é visível no modo como o emprego da conjunção explicativa “porque” objetiva explicitar as razões pelas quais “mulher limpa” é também uma “mulher boa”. É interessante notar o tom explicativo do texto que, embora possa pertencer a sujeitos poéticos de diferentes sexos, pode ser pensado como resultado do processo de construção de um estereótipo sobre a mulher em uma sociedade patriarcal. Dois aspectos, aqui, merecem nossa atenção: a modalidade explicativa e a construção dos estereótipos.

Em 2010, a autora norte-americana Rebecca Solnit cunhou um novo sentido a um termo já conhecido na língua inglesa (*mansplaining*). O sucesso do termo o fez ser eleito como uma das palavras do ano pelo jornal **The New York Times**¹². De um modo geral, o termo se refere ao fato de os homens impedirem as mulheres de falar

¹² A referida reportagem se encontra disponível em:
<<https://www.nytimes.com/2010/12/19/weekinreview/19sifton.html>>. Acesso: 15 de jan. 2019.

e imporem sua palavra como expressão final nos debates, como se fossem detentores de maior saber e tivessem que explicar, diuturnamente, o próprio sentido do mundo às mulheres. O texto de Angélica Freitas, em certa medida, parece se apropriar de um **discurso explicativo** do universo masculino, aquele que determina a sua identidade: “porque uma mulher boa/é uma mulher limpa”; “porque uma mulher braba/não é uma mulher boa”. É para esse ponto que se dirige nosso segundo foco de atenção: a construção de estereótipos femininos.

Como já discutido, no capítulo três, a representação da mulher, ao longo das histórias da arte, da literatura, da fotografia, do cinema, das mídias, dentre outras, foi fortemente conduzida para a construção de uma imagem que vinculava noções éticas, como bondade, ao conjunto de cuidados com o corpo e a aparência, como a higiene e a manutenção da beleza. Ser limpa, portanto, significaria ser bela, assim como o contrário também seria verdadeiro: ser feia ou suja significaria ser ruim. Na primeira seção de **um útero é do tamanho de um punho**, Angélica Freitas vai perseguir insistentemente essas dicotomias presentes nos discursos socioculturais. Ao texto **porque uma mulher boa segue-se uma mulher muito feia, é uma mulher suja, uma mulher insanamente bonita, uma mulher limpa e uma mulher sóbria**, no qual se afirma que “uma mulher ébria/é uma mulher suja” (FREITAS, 2017, p. 13). Mas qual é a produtividade de Angélica Freitas perseguir esses estereótipos, esses discursos centrados, particularmente, nos modos de apresentação do corpo?

Retomando **porque uma mulher boa**, é possível afirmar que, neste poema, o gesto de apropriação de discursos em circulação na sociedade se dá, portanto, no emprego da conjunção explicativa **porque** e, assim como em **a mulher é uma construção**, do verbo **ser** flexionado na terceira pessoa do singular do presente do indicativo – “é”. Como se sabe, o verbo ser é uma das marcas linguísticas dos textos expositivos, isto é, aqueles que visam a apresentar definições. Não por acaso, uma das fontes fundamentais dos textos expositivos é o dicionário. A junção, portanto, da conjunção **porque** e da forma verbal **é** criam, portanto, formas expositivas de nos dizer aquilo que supostamente seria uma mulher socialmente adequada e, portanto, aceita: “porque uma mulher boa/ é uma mulher limpa”.

Contudo, para além de afirmar o que uma mulher deve ser, o texto também expõe o seu contrário, ou seja, aquilo que não é socialmente aceito de uma mulher: “uma mulher braba/ não é uma mulher boa”. A partir da construção de uma elipse cujo corte se dá entre milhões de anos atrás e os dias atuais, ratifica-se uma lógica em que

o processo civilizacional significou o amansamento – ou a representação dos instintos, se quiser - da própria mulher:

Há milhões, milhões de anos
 Pôs-se sobre duas patas
 Não ladra mais, é mansa
 É mansa e boa e limpa (FREITAS, 2017, p. 11)

Michel Foucault, lembremos, enfoca, em **Vigiar e punir** (2013), como assinalamos na seção 2, o caráter histórico do processo de instauração de regimes disciplinares do corpo visando à produção daquilo que o filósofo francês chama de **corpos dóceis**. Nesse sentido, há um processo de construção de novos tipos de gestos, hábitos e habilidades no que concerne às mulheres; há, efetivamente, uma reconstrução do desejo feminino em torno da adoção de um conjunto de práticas, como os exercícios, a dieta e as visitas semanais aos salões de beleza. A mulher, diz o poema, era “braba, suja e ladrava”, isto é, se encontrava em estado de animalização e, enquanto tal, passa por um processo disciplinar que a insere em um contexto civilizacional sob nova identidade.

Muito embora o texto seja construído por meio da apropriação de um conjunto de discursos em circulação na sociedade, é importante enfatizar que o próprio gesto de reorganizá-los dentro de uma unidade poética, como Angélica Freitas o faz, impõe a esses discursos uma nova tonalidade. Tomemos como referência, por exemplo, a primeira estrofe do poema:

porque uma mulher boa
 é uma mulher limpa
 e se ela é uma mulher limpa
 ela é uma mulher boa (FREITAS, 2017, p. 11)

Para um leitor razoavelmente informado sobre as reivindicações feministas e as consequentes revisões dos papéis sociais da mulher na sociedade, a explicação oferecida pelo texto soa rasa, superficial, tendo em vista que o juízo de valor que é feito da mulher se sustenta exclusivamente em um aspecto higiênico. Desse modo, o contraste entre aquilo que se diz e o momento histórico em que é dito imprime ao texto caráter irônico, tonalidade que é ratificada pelos versos finais, que expõem uma especulação totalmente absurda de que de seu “estado selvagem” a mulher passou por um processo de amansamento para que se tornasse boa:

há milhões, milhões de anos
 pôs-se sobre duas patas
 não ladra mais, é mansa
 é mansa e boa e limpa (FREITAS, 2017, p. 11)

Freitas recorre, neste texto, à apropriação e ressignificação de uma prática discursiva recorrente ao longo da história: a noção de que a civilização impôs à mulher um processo de **domesticação** e, conseqüentemente, de submissão. Esse aspecto se torna dramático nos poemas **mulher gorda** e **mulher de vermelho**, onde a compleição corporal ganha papel de centralidade na formulação de tais juízos:

mulher gorda

uma mulher gorda
 incomoda muita gente
 uma mulher gorda e bêbada
 incomoda muito mais

uma mulher gorda
 é uma mulher suja
 uma mulher suja
 incomoda incomoda
 muito mais

uma mulher limpa
 rápido
 uma mulher limpa (FREITAS, 2017, p. 16)

No poema **mulher gorda**, evidencia-se uma das inúmeras formas pelas quais a representação do corpo pode se configurar como uma via de reflexão crítica acerca dos juízos de valor socialmente compartilhados. À primeira leitura, o que salta não só aos olhos, mas também à audição é o sintagma “incomoda muita gente” e a estrutura rítmico-melódica do texto, tendo em vista que ambos remetem ao conhecido verso da cantiga popular **Um elefante incomoda muita gente**. Se, nos poemas anteriores, Angélica Freitas se apropriava de frases retiradas do sistema de buscas do Google e asseverações supostamente extraídas do universo masculino, aqui, a autora evoca a tradição poética popular medieval conformando-a a sua verve crítica contemporânea.

De origem e autoria desconhecidas, **Um elefante incomoda muita gente** apresenta características que nos permitem vinculá-la à tradição das cantigas medievais, tendo em vista sua estrutura rítmico-melódica repetitiva e o seu caráter lúdico, o que acusa, também, sua vinculação à tradição das cantigas de roda. Sob o ponto de vista temático, essa cantiga expõe, como sabemos, o quanto os elefantes

incomodam as pessoas. No entanto, há um jogo no qual a proporção em que o fazem é seguida pela repetição da própria palavra **incomoda**: uma vez, uma repetição; duas vezes, duas repetições, e assim sucessivamente. Angélica Freitas se apropria dos sintagmas “incomoda muita gente” e “incomoda muito mais” conferindo à sua versão um caráter tanto lúdico, sob o ponto de vista formal, como crítico, em uma perspectiva temática.

Além da progressão rítmico-melódica, outra operação realizada pela poeta que confere tonalidade crítica ao texto é a substituição do objeto central. Do “elefante” passamos à “mulher gorda”. Não obstante essa mudança, há um aspecto residual do ponto de vista do sentido que permanece: a possível associação entre a mulher gorda e um elefante. Essa é uma associação recorrente no âmbito dos estereótipos que circulam no espaço social: a vinculação da imagem de uma mulher obesa à de um paquiderme. Dentro dessa perspectiva, Angélica Freitas realiza uma operação de apropriação de uma cantiga de roda e torção por meio da qual ela evoca outro gênero da tradição poética medieval: as cantigas de escárnio e maldizer. Essas cantigas, expressão da cultura popular ibérica da Idade Média, consistem em manifestações populares de cunho satírico que eram elaboradas por trovadores com o objetivo de criticar uma pessoa ou os costumes da sociedade. Para tanto, os poetas utilizavam de um conjunto de recursos como a ironia, a ambiguidade e toda sorte de jogos de palavras.

Angélica Freitas se apropria, portanto, de três modalidades do discurso social – a cantiga de roda, as cantigas satíricas medievais e os estereótipos –, construindo, assim, uma espécie de modalidade híbrida, na qual diferentes relações intertextuais se articulam na produção de uma reflexão crítica acerca dos discursos socialmente construídos acerca da mulher. Mas como exatamente a representação do corpo participa dessa reflexão crítica? A resposta parece estar no tom jocoso que irrompe da comparação entre a compleição corporal de uma mulher gorda e a de um elefante.

Na primeira estrofe, a afirmação de que “uma mulher gorda/ incomoda muita gente” expõe, de forma clara e inequívoca, que a obesidade feminina representa motivo de repulsa para grande número de pessoas, fato que se torna ainda mais dramático quando esta mesma “mulher gorda” está inebriada: “uma mulher gorda e bêbada/ incomoda muito mais”. Na medida em que avançamos para a estrofe seguinte, o problema se agrava, pois, além de gorda e bêbada, trata-se de uma mulher que apresenta outra característica reprovável socialmente, a sujeira: “uma mulher

suja/ incomoda, incomoda/ muito mais”. Ao final, em tom de urgência, o sujeito poético reivindica a presença de uma mulher limpa, antítese àquilo que lhe causa repulsa, como se a presença da mesma pudesse afastar o asco provocado pela permanência de uma mulher gorda no ambiente: “uma mulher limpa/ rápido/ uma mulher limpa”.

Ao se desenvolver a partir do contraste entre “mulher gorda”, “bêbada” e “suja”, de um lado, e “mulher limpa” de outro, Angélica Freitas retorna, aqui, ao problema já enfocado anteriormente, em **porque uma mulher boa**: a questão da relação entre higiene e moral, ou, dito de outra forma, entre corpo e espírito, um problema de ressonância filosófica. Como é sabido, a cultura greco-latina construiu um paradigma de pensamento estético fundado na relação entre formas estéticas desagradáveis e repulsa psíquica. Nesse sentido, o filósofo Charles Feitosa nos lembra que:

Etimologicamente, o termo “feiúra” remete ao latim *foeditas*, que quer dizer “sujeira”, “vergonha”. Em francês, *laideur* deriva-se do verbo *laedere*, que significa “ferir”. Em alemão, feiúra é *Hässlichkeit*, um termo derivado de *Hass*, que quer dizer ódio. A feiúra possui diversos graus: pode provocar risos, na sua forma mais amena; e nojo e asco, nas suas manifestações mais agressivas. Em sentido estrito, o feio é aquilo que sobra quando o belo se ausenta. Se a beleza se mostra na proporção, a feiúra está relacionada à desmedida. Se a beleza é o esplendor da ordem, a feiúra é a instância da assimetria e do excesso. Se o belo está do lado da luz e do bem, o feio está do lado da escuridão e do mal (FEITOSA, 2004, p. 131).

Os apontamentos de Feitosa colocam em evidência um processo de construção cultural, isto é, um fenômeno no qual as vinculações entre as dimensões estéticas e morais se dão por convenção em momentos históricos distintos. Se recuássemos para um tempo longinquamente anterior ao da civilização greco-latina, essa apreciação crítica assumiria outra natureza. Ponderemos acerca do caso emblemático da escultura de Vênus de Willendorf, cuja imagem segue na próxima página:

FIGURA 3 – Vênus de Willendorf (c. 30.0000 a. C)



Fonte: <<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/october/21/my-body-of-art-new-museum-exhibitions-director-massimiliano-gioni-on-the-venus-of-willendorf/>>. Acesso em 25 jan. 2019.

Esculpida em torno de 28.000 e 25.000 a.C., segundo estimativas, Vênus de Willendorf aparece nos registros arqueológicos como a primeira escultura de um corpo feminino encontrada na história. Segundo os historiadores da arte, os volumes dos seios, da barriga e da vulva podem ser associados à noção de fertilidade. Desse modo, a fartura das formas e das carnes para simbolizar o Belo na figura da mulher, imprime-lhe todos os predicados louváveis, desejáveis e necessários ao desenvolvimento e manutenção da função materna. Se, no passado, a mulher gorda ocupou o lugar objeto de culto, atualmente, a sociedade de consumo contemporânea exige corpos magros, belos, dóceis. Em contrapartida, movimentos culturais insurgentes, refratários à sujeição dos corpos ao discurso capitalista, tentam subverter as formas habituais como o mesmo é representado. Assim ocorre, por exemplo, com o projeto **Gordura Trans**¹³, do performer transgênero Miro Spinelli, ou Tamiris Spinelli, como também costuma assinar. A partir da realização de performances interagindo com algum tipo de gordura, como o azeite de dendê que é derramado em seu corpo

¹³ **Gordura Trans** consiste em um projeto artístico de caráter permanente e seriado, cuja temática central se baseia na performance do corpo que foge aos padrões estabelecidos de beleza (HOLANDA, 2018).

na imagem abaixo, Miro Spinelli potencializa uma espécie de visão escatológica que circula sobre o corpo obeso.

FIGURA 4 – O corpo demonstrado em sua realidade, valorizado pelo artista com azeite de dendê.



Fonte: <<https://www.mirospinelli.com/gordura-trans-trans-fat>>. Acesso em 15 jan. de 2019.

A despeito de serem obras distantes no tempo e distintas na forma, o trabalho de Miro Spinelli, a **Vênus de Willendorf** e a poesia de Angélica Freitas, quando colocados em perspectiva, nos permitem ratificar o caráter radicalmente histórico e cultural dos modos como concebemos um corpo. Na perspectiva de Arleen B. Dallery, a partir de uma leitura de Michel Foucault projetada para a problemática do corpo feminino no mundo contemporâneo, as injunções estéticas da indústria de consumo produzem **corpos doces** a partir de uma mobilização de toda mídia, que expõe **supermulheres magras** no “horário nobre da televisão e dos filmes populares e explicitamente promovidas em anúncios de propaganda e artigos que aparecem habitualmente em revistas femininas, livros de dieta e publicações sobre o controle de peso” (DALLERY, 1997, p. 34). Esse aspecto não só se verifica na conformação de um corpo, mas também no valor simbólico que convencionalmente construímos para as roupas. Em **mulher de vermelho**, Angélica Freitas problematiza as práticas discursivas que associam o modo de vestir ao modo de ser:

mulher de vermelho

o que será que ela quer
 essa mulher de vermelho
 alguma coisa ela quer
 pra ter posto esse vestido
 não pode ser apenas
 uma escolha casual
 podia ser amarelo
 verde ou talvez azul
 mas ela escolheu vermelho
 ela sabe o que ela quer
 e ela escolheu vermelho
 ela sabe o que ela quer
 e ela é uma mulher
 então com base nesses fatos
 eu já posso afirmar
 que conheço o seu desejo
 caro Watson, elementar:
 o que ela quer sou euzinho
 sou euzinho o que ela quer
 só pode ser euzinho
 o que mais podia ser (FREITAS, 2013, p. 31)

O poema **mulher de vermelho** desvela e explicita a postura cínica e simultaneamente ridícula de alguns homens, ao analisarem o comportamento da mulher de modo superficial, a partir de características unicamente externas, como o seu vestuário, seus gestos e seu corte de cabelo. Ao longo dos vinte versos brancos, em sua maioria em redondilha maior, um eu lírico masculino expõe suas suposições acerca da cor do vestido escolhida por uma mulher, objeto da observação. Os dois versos iniciais evidenciam como a cor escolhida pela mulher inquieta o observador: “o que será que ela quer/ essa mulher de vermelho”. Mas, que significados a cor vermelha impõe àquilo que é vestido pela mesma? E mais: que significados a cor vermelha impõe mais especificamente ao corpo? Se tomarmos como ponto de partida o modo como o vermelho comparece no imaginário cultural, parece que este se encontra, muitas vezes, associado à ideia de carnalidade e sexualidade. No cinema, por exemplo, **A dama do loteação** (1978), dirigido por Neville d’Almeida, e **A dama de vermelho** (1984), realizado por Gene Wilder, são películas que enfatizam a ideia da vulgaridade, estabelecida tanto no comportamento quanto nas particularidades externas dos personagens. No poema de Angélica Freitas, parece-nos que é justamente essa dimensão da lascívia que é colocada em destaque.

A cor vermelha é tratada, ao longo do texto, como um estereótipo de jogos de sedução e sexualidade corriqueira, por meio da qual a mulher se torna alvo de julgamentos e induções, dos quais o sujeito poético se serve também para alimentar

sua vaidade, pois nesse caso, a mulher de vermelho sinaliza uma oferta, prescindindo até mesmo o seu assédio para conquistá-la. Percebe-se a negação envidada pelo eu lírico, no sentido de observar a mulher vestida de vermelho sob um ângulo diferente: ao invés de vulgarismo, a percepção de alguém firme e assentado, por exemplo. A repetição da anáfora “ela quer”, rimando com “mulher”, reforça a ideia de responsabilizar aquela que veste vermelho por despertar a luxúria de modo intencional, além de conferir musicalidade e ritmo ao poema.

Cores como amarelo, azul e verde são citadas como alternativas que simbolizariam um comportamento voltado para características mais castas do que a exuberância do vermelho. No poema de Angélica Freitas, a lascívia vai se configurando por meio de uma insistente observação que obseda o sujeito poético até o momento em que ele infere: “eu já posso afirmar/ que conheço o seu desejo”. Encontramos em Freitas outra estratégia para realizar sua crítica, que consiste no processo de incorporar a própria voz masculina e, evidentemente, a sua forma de conceber a mulher em seu imaginário. Assim, o modo pelo qual a enunciação do homem, enquanto sujeito poético, é simulada permite à autora não só incorporar o ponto de vista do outro sobre a mulher, como também expô-lo ao ridículo.

Ao longo do texto, é possível evidenciar como Freitas apresenta uma reflexão sarcástica do comportamento masculino, na medida em que o sujeito poético julga as intenções da mulher a partir de sua vestimenta, além de ajuizar sobre as pretensas ofertas que ela certamente fará de si mesma, tendo em vista que este homem se pergunta repetidamente “o que será que ela quer”. Pelo tom do discurso evidenciado no texto, torna-se tarefa fácil perceber a voz masculina que o enuncia, não somente pela maneira jocosa de se expressar, mas também por demonstrar desprezo e desrespeito à figura da mulher, por meio de generalizações preconceituosas, cujas premissas levam ao desenvolvimento deste raciocínio dedutivo.

Sob o ponto de vista da linguagem, é fundamental perceber, mais uma vez, como Angélica Freitas, trabalha na perspectiva da apropriação e torção, tendo em vista que a poeta incorpora um conjunto de enunciações que, juntas, revelam um discurso socialmente construído sobre a mulher. Uma das formas como esse processo ocorre se dá por meio da paráfrase “caro Watson, elementar”, a conhecida frase de Sherlock Holmes que marca, sinteticamente, o emprego de um modo de raciocínio: o método dedutivo. A autora avança em sua estratégia, realizando deslocamentos com caráter irônico – “então, com base nesses fatos”, acrescentando

mordacidade ao emprego da prática dedutiva, ao tornar-se visível uma generalização. É precisamente contra essa forma de juízo de valor que movimentos tais como a **Marcha das vadias**¹⁴, “elemento chave das experiências do protesto, que comporta suas próprias formas de expressão e tem no corpo o elemento central” (BOGADO, in HOLANDA, 2018), vem a se insurgir, desde os 2011, época de seu advento na cidade de Toronto, reivindicando direitos como a liberdade de expressão.

Os cinco casos analisados da produção de Angélica Freitas, a saber: **a mulher é uma construção, a mulher vai, porque uma mulher boa, mulher gorda e mulher de vermelho**, representam, respectivamente, formas diferenciadas de escolha estilística no seu ato de escrever. Na medida em que inscreve e relaciona motes e questões divergentes, aliciando novas maneiras de pensar a temática referente à mulher, o primeiro texto comparece como ponto de partida para a análise e subsequente reflexão a propósito do problema sobre o qual os demais se debruçam: a demanda referente ao tema da dominação feminina. O segundo trabalho selecionado para estudo, por sua vez, remete suas origens ao arcabouço lírico no qual repousa o discurso social que sujeita a mulher, ao passo que no terceiro texto a relação de apropriação ocorre a partir de uma interface com a denominação feminina, por meio dos predicados específicos que lhes são atribuídos, pontuado pela escolha de apontar para a opção de dialogar com um texto imanente ao cancionário medieval de escárnio e maldizer. **Mulher gorda** se notabiliza pela dialética com o recurso linguístico utilizado pela autora ao lançar-se na apropriação e torção das cantigas populares, ao passo que mulher de vermelho se caracteriza pela exposição nua e debochada do discurso masculino que avilta a mulher. Por meio desses textos pudemos expor a maneira como a autora tece linguisticamente sua lírica, fazendo de sua escrita um instrumento não somente de reconhecimento e conscientização da

¹⁴ A Marcha das Vadias ou Marcha das Galdérias consiste no movimento surgido a partir de um protesto feminista realizado no dia 3 de abril de 2011 em Toronto, no Canadá, e desde então se internacionalizou, sendo realizado em diversas cidades do mundo. Essa iniciativa teve início como forma de reação à declaração de um policial, em um fórum universitário sobre segurança no *campus*, de que as mulheres poderiam evitar ser estupradas se não se vestissem como *sluts* (vagabundas, putas, vadias). Reconhecendo nesta declaração um exemplo amplamente aceito de como a violência sexual é justificada com base no comportamento e corpo das mulheres, a primeira *Slutwalk* de Toronto teve como principais bandeiras o fim da violência sexual e da culpabilização da vítima, bem como a liberdade e a autonomia das mulheres sobre seus corpos (GOMES; SORJ, 2014).

opressão, mas criando também um movimento motivador e catalisador de diversos processos de insubmissão.

Ao desafiar e provocar a soberania dos discursos disciplinantes, Angélica Freitas se posta na posição de dissidência e dissentimento aos discursos limitantes, produzindo novos sentidos à medida que tais enunciações são reinseridas no domínio da cultura contemporânea, consolidando um gesto de intervenção política por meio de sua escrita.

5 JENYFFER NASCIMENTO: INSUBMISSÕES DO CORPO DA MULHER

A relação entre poesia e território tem sido determinante na produção das novas poetisas contemporâneas brasileiras. Noções como **lugar de fala** e a organização de coletivos que desejam ocupar a rua, fazendo a poesia circular pela cidade, são dois fenômenos que atestam a relevância da noção de pertencimento a um território na escrita de novas autoras. É nessa perspectiva que se inscreve a produção poética de Jenyffer Nascimento. Conforme o fragmento de texto acima sugere, sua escrita se ocupa da produção poética como forma de expressão voltada ao florescimento de uma consciência crítica, à encenação de embates próprios à condição vivida pelas mulheres negras.

Nossa incursão pela escrita de Angélica Freitas, na seção anterior, nos permitiu refletir acerca do modo como a poesia contemporânea brasileira vem, por meio da representação do corpo feminino, desvelando a problemática de como as diferenças de gênero implicam determinações no que diz respeito aos lugares sociais e culturais ocupados pela mulher. Agora, em Jenyffer Nascimento, esse problema se complexifica, tendo em vista que o lugar de fala do sujeito poético vem identificado como o da mulher negra. É sob esse ponto de vista que acreditamos ser fundamental, de acordo com o que se propõe esse trabalho, examinar, também, uma produção poética enraizada na questão da representação do corpo dessa mulher.

A voz da autora ressoa as enunciações do lugar social a que pertence, o das mulheres negras, que se empenham fortemente em movimentos de reivindicação de seus direitos de cidadania, partindo de sua diligência no que tange à aquisição do autoconhecimento e respeito próprio. É nesse sentido que, ao longo desta seção, procuraremos compreender as especificidades e implicações políticas e estéticas próprias ao modo de representação do corpo feminino afrodescendente por meio de sua poesia.

5.1 POETA, MULHER E NEGRA

Muitas margens atravessam o lugar de fala de Jenyffer Nascimento: a da sua cidade de nascimento, Paulista, Pernambuco; a da sua condição de mulher negra e a da cidade que adotou como **terra fértil** para a sua produção poética: a periferia de São Paulo. A biografia da autora parece justificar sua escolha pelo ativismo, uma vez

que traz consigo as experiências vividas nas periferias de São Paulo, quando passou, desde a adolescência a explicitar, por meio de letras de rap, sua indignação e revolta diante das desigualdades sociais.

A cidade de São Paulo se consolidou como um ambiente especialmente relevante na constituição da dicção poética da autora por se configurar como um espaço rico em manifestações culturais oriundas da periferia. Essa produção literária é capitaneada por artistas que representam a realidade sociocultural desses lugares, considerados bolsões de pobreza e criminalidade, assim como expõem aspectos próprios à sua vida cotidiana. Chamada pela crítica de **nova literatura marginal**¹⁵, a produção de autores como Sergio Vaz, Marcelino Freire e Ferréz reflete essa necessidade de constituição de um lugar de fala ligado aos contornos periféricos no espectro da literatura contemporânea brasileira, tendo em vista que apresentam uma escrita particularmente interessada na cultura e nos modos de vida de indivíduos e grupos pertencentes a esses territórios.

Uma das principais formas de mobilização desses grupos consiste na organização de eventos conhecidos como *slam poetry* e saraus. Embora a denominação **sarau** nos remeta, em primeira instância, a uma manifestação poética erudita, própria aos salões dos séculos XVIII ou XIX, contemporaneamente, como afirma Julia Klien:

Os saraus despontam ligados à expansão da literatura marginal ou periférica, que despertou grande interesse nos últimos anos como uma literatura com sotaque e ritmos próprios. Entretanto, não é exagero afirmar que a grande inovação da literatura marginal nas periferias se deu através das ações desenvolvidas a partir de seus saraus (KLIEN, 2018, p. 127).

É nesse contexto, da fértil produção da periferia, que irrompeu a produção de Jenyffer Nascimento. A autora, reconhecidamente uma voz importante no ativismo em favor do empoderamento feminino, acredita no processo de agrupamento como forma de conscientização e sensibilização acerca dos processos históricos de sujeição sobre a mulher negra, como assinala em entrevista concedida ao programa de TV a cabo

¹⁵ Liliane Leroux e Renata Oliveira Rodrigues discutem, no artigo **Deslocamentos da nova literatura marginal: os sentidos de “periferia” e o livre ficcionar do artista**, sobre as implicações do emprego dos termos **marginal** e **periferia** no âmbito da literatura contemporânea dita de periferia e o livre ficcionar do artista. Essas autoras, por meio do seu artigo publicado na revista **Antares** (2014), desejam assinalar que as terminologias **periferia** e **literatura marginal** estão muito além de classificações estáticas, mas se caracterizam por fugir às limitações conceituais estabelecidas.

Quem somos nós? exibido em 03 de outubro de 2016¹⁶. Segundo Nascimento, os movimentos periféricos da América Latina apresentam pontos convergentes com as iniciativas brasileiras, em função da semelhança de suas experiências de dominação, que levam o feminismo negro a possuir suas próprias particularidades. Tais especificidades estimulam a formulação de questões pontuais e inerentes ao feminismo periférico, no qual a teoria emerge da prática. Poetizar a partir da experiência, criando um forte liame entre poesia e vida, como propõe Nascimento, consiste em uma forma de fazer da arte um instrumento de reflexão e transformação social.

Poeta, ativista, feminista, letrista, cantora de rap e participante assídua de *slams* poéticos, Jenyffer Nascimento se alinha a uma novíssima geração de poetas que resgata uma noção de poesia viva, por meio da oralidade e do improviso próprios de uma performance que frequentemente irrompe no calor desses *slams*. A autora costuma participar ativamente de conhecidos saraus¹⁷ e coletivos femininos, espaços de debates, expressão cultural e de mobilização social. Muitas dessas atividades irão resultar em trabalhos publicados em coletâneas, como **Sarau do Binho** (2013) e **Pretexto de mulheres negras** (2013), e em uma obra individual: **Terra fértil** (2014). Nesse contexto, seu trabalho tem despontado no cenário cultural contemporâneo como um dos exemplos de literatura negra engajada, paralelamente a nomes como Cristiane Sobral e Lívia Natália.

Terra fértil foi trazido ao público pela editora Mjiba, um dos coletivos femininos negros. No prefácio, Carmen Faustino, organizadora do livro, afirma com veemência: “Mulheres negras, a palavra também nos pertence”! (NASCIMENTO, 2014, p. 9), esclarecendo a reivindicação do feminismo negro no que concerne a conquistar o direito de falar e ser ouvido respeitosamente e explicitar a todos a autoconscientização que possuem acerca das mutilações que a escravatura lhes trouxe ao longo da história. No contexto da obra, a autora se coloca sob dois pontos de vista concomitantemente: se no primeiro momento abre-se completamente, e expõe seus sentimentos por meio de uma forma de escrever nítida e crua, sem deixar de lado o

¹⁶ O referido vídeo pode ser acessado por meio do seguinte endereço eletrônico: <<https://www.youtube.com/watch?v=V77pGzeWAgk>>.

¹⁷ Saraus são encontros de acesso livre e democrático, onde pessoas interessadas em literatura se agrupam para ouvirem-se mutuamente e trocar experiências acerca dos temas apresentados, discutindo-os criticamente (KLEIN, 2018).

lirismo e os sentimentos de amor, para posteriormente mostrar as realidades à sua volta, denunciando-as com postura ativista.

Em **Terra fértil** (2014), podem-se perceber temáticas referentes à questão feminina ao longo de todo o livro, onde alguns signos surgem de modo recorrente em diversos poemas. Citamos, por exemplo, **rua**, repetidamente explorado em **A louca da casa**, **Dama da noite** e **Pavão misterioso**. A temática "Mobilização política", outro mote relevante, é tratada em **Raízes**, **O Grito**, **Menina bonita sem laço de fita** e **Antítese**, entre muitos outros. A corporeidade, como não poderia deixar de ser, em se tratando de poesia do contemporâneo, assim como a presença do sujeito poético na primeira pessoa, se encontram fortemente assinalados, permeando todo o trabalho. Aqui citamos alguns exemplos marcantes: **Carne de mulher**, **Como se constrói uma farsa?** e **Canavial**. Embora a poesia de Jenyffer Nascimento se apresente prioritariamente nos moldes considerados marginais, por desejar dar voz àqueles que não conseguem exercê-la, e por tentar incluir aqueles que não o são, nem por isso deixa de trazer os sinais típicos de um eu lírico que sofre por amor, revelado em poemas cheios de sentimentalismo e saudades do amado, como **Fui** e **Pretextos**.

Esta obra, fonte dos textos que virão a ser analisados a posteriori, apresenta, como questão central, as tensões próprias às relações afetivas, às diferenças socioculturais e aos problemas de gênero. Como não poderia deixar de ser, a altivez da negritude e suas experiências imbricadas com as demandas de cunho social se constituem como temas recorrentes de sua escrita. As exigências para alcançar as condições de igualitarismo que Jenyffer, em seu ativismo, procura abraçar estão pontuadas ao longo de toda sua obra, principalmente no que concerne à temática sujeição da mulher negra, o que torna sua arte um poderoso instrumento de mobilização a esse respeito. Sob esse olhar, a representação do corpo, particularmente o da negra, nos será fundamental. Devemos assinalar que este é o problema fulcral que motiva o livro **Terra fértil**, conforme sugere o poema **O grito**:

Carrego comigo o legado
De minha mãe, de minha avó
E de tantas outras que me antecederam.
O grito que carrego também é delas (NASCIMENTO, 2014, p. 28).

O vínculo ancestral que o sujeito poético apresenta com sua avó é forma de expressão de uma condição: as diversas sujeições impostas às mulheres negras. Assim, uma leitura dos poemas de **Terra fértil**, como a que proporemos a seguir, deve ser antecedida pela exposição de dois conceitos que estão intimamente ligados à proposta poética de Jenyffer Nascimento: **negritude e lugar de fala**.

De acordo com Zilá Bernd, o termo negritude emerge na segunda metade do século XX como forma de estimular sentimento de orgulho pela **raça**, valorizando seus atributos e afirmando suas conquistas e lutas:

É interessante lembrar também que a palavra *négritude*, em francês, tem uma força de expressividade, e mesmo de agressividade, e mesmo de agressividade, que se perde, por derivar de *négre*, termo pejorativo, usado para ofender o negro, uma vez que existe a palavra *noir*. A ideia foi justamente assumir a denominação pejorativamente conotada, para reverter-lhe o sentido, permitindo que, a partir de então as comunidades negras passassem a ostentá-lo com orgulho e não mais com vergonha ou revolta (BERND, 1988, p. 36).

Outro conceito fundamental para situar os versos de Jenyffer Nascimento no espectro da poesia contemporânea brasileira é o de **lugar de fala**. De acordo com Djamila Ribeiro, o termo possui origem imprecisa. Não obstante, ainda segundo a autora, seria possível perceber que seu emprego parece surgir “a partir da tradição de discussão sobre *feminist stand point* [...] diversidade, teoria racial crítica e pensamento decolonial” (RIBEIRO, 2017, p. 58). É por meio dessa abordagem que se pode conceber o **lugar de fala** como o lugar social a partir do qual alguém produz um discurso. Afirmar a negritude, por exemplo, consiste, justamente, em um modo de afirmar a possibilidade de enunciação em uma posição na qual o sujeito se coloca também como objeto dessa enunciação. Coloca-se em relevo a questão da representatividade e mobilização política, tendo em vista que a poeta busca produzir um discurso que inverte a lógica de dominação para dar voz aos subalternos.

Sob o ponto de vista dos estudos de literatura, o termo **lugar de fala** se inscreve, hoje, como uma categoria fundamental no processo de análise da produção literária contemporânea. Ao realizar um mapeamento dessa produção no Brasil, Regina Dalcastagnè percebeu, como um de seus traços mais insinuantes, o fato de que

Cada vez mais, os estudos literários (e o próprio fazer literário) se preocupam com os problemas ligados ao acesso à voz e à representação dos múltiplos grupos sociais. Ou seja, eles se tornam mais conscientes das dificuldades associadas ao lugar de fala: quem fala e em nome de quem. [...] Tudo isso se traduz no crescente debate sobre o espaço, na literatura brasileira e em outras, dos grupos marginalizados – entendidos, em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva, que recebe valoração negativa da cultura dominante – que sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 17).

Assim, o exame da literatura produzida por Jenyffer Nascimento implica em levar em conta sua importância estético-política. Ao longo desta seção, investigaremos de que formas a escritora faz de sua poética uma forma de resistência política e em que medida a representação do corpo se impõe como estratégia fundamental desse projeto.

5.2 CORPOREIDADE NEGRA: OPRESSÃO E RESISTÊNCIA

A condição de poeta que faz da própria poesia um *locus* de reflexão acerca de problemáticas relativas à mulher negra torna a produção poética de Jenyffer Nascimento um lugar privilegiado para observarmos e analisarmos como se dá a representação do corpo da mulher na poesia contemporânea brasileira. Com esse propósito, tomaremos como ponto de partida da leitura de cinco poemas do livro **Terra fértil** (2014): **Menina bonita sem laço de fita**, **Desensinamentos**, **Carne de mulher**, **Antítese** e **A Louca da casa**. Em todos eles, nosso problema fundamental será compreender como, por meio da representação do corpo da mulher negra, é construído um discurso de resistência aos estereótipos socialmente institucionalizados sobre a mesma. Buscaremos colocar em relevo aspectos subsidiários de nossa questão central: a submissão aos discursos disciplinares, a consciência da sujeição, a objetificação da mulher negra, a ruptura com os discursos socialmente compartilhados, e finalmente, o gesto de romper definitivamente com as expectativas de terceiros, proposto pela lírica da autora.

Menina bonita sem laço de fita

Laço de fita?
Nunca botou no cabelo
Diz que é feio, não combina.

Menina, só quer ser bonita.

Do nariz já não gosta
 Da boca tem vergonha.
 Toda semana o ritual.
 Acorda cedo, lava o cabelo
 Separa mecha por mecha
 Começa a chapinha.
 Às vezes o couro arde, queima.
 Ela já não liga.
 Gosto assim
 Quando passa na rua e alguém diz:
 - Psiu, ô morena, ô moreninha!

Menina, só quer ser bonita.

Queria que os garotos
 A olhassem na escola
 Mas dia após dia
 Ela parece invisível.
 Ainda não percebeu
 Ao alisar seus cabelos
 Alisa também seus crespos sonhos
 Os deixando sem brilho
 Sem forma definida.

Sexta-feira não abre mão
 Vestir de branco é tradição
 Sua vó lhe ensinou assim
 Vivendo a ancestralidade
 Essa não pode negar.
 Ah menina...
 Te vendo assim
 Reconheço no seu presente
 Pedacos do meu passado.

Menina bonita, sem laço nem fita
 Tenho certeza
 Eu ainda vou te ver brilhar
 E seu cabelo crespo reinar.
 Futura Rainha Nagô.

(NASCIMENTO, 2014, p. 76)

O que se impõe à primeira leitura do poema de Jenyffer Nascimento é a relação de intertextualidade entre o título de seu texto, **Menina bonita sem laço de fita**, e o célebre livro infanto-juvenil de Ana Maria Machado, **Menina bonita do laço de fita** (MACHADO, 2010). Ao se apropriar de forma contrastiva desse título, Jenyffer Nascimento lhe impõe um tom paródico fundamentalmente voltado à inversão dos valores nele constituídos. Desse modo, seu poema nos impõe a seguinte questão: quais são as implicações, para uma pessoa negra, de se viver em uma sociedade

fortemente marcada por padrões de beleza construídos sob a perspectiva das características biotípicas brancas?

Ao longo de suas nove estrofes em versos livres, o poema apresenta um sujeito poético que expõe o conflito vivido por uma menina negra, dividida entre o ser e o parecer. Esse aspecto se faz visível nos seus esforços para que, desejando atingir um determinado padrão de beleza – “Menina, só quer ser bonita” – se impõe um cotidiano de sacrifícios e violência contra o próprio corpo: “Às vezes o couro arde, queima”. O poema de Nascimento em questão se oferece como um registro da problemática relativa à força dos discursos e valores constituídos na construção da subjetividade do indivíduo. Um primeiro aspecto a se observar é como discursos fundados a partir de padrões de beleza construídos culturalmente influem sobre a própria construção da auto representação do sujeito poético, o que se torna evidente na própria negação que o sujeito poético faz de sua negritude – “Do nariz já não gosta”; “Da boca tem vergonha” – e sua tentativa de produzir uma exterioridade que a afaste da mesma – “Toda semana o ritual / Acorda cedo lava o cabelo / Separa mecha por mecha / Começa a chapinha”.

No presente texto, toda a descrição do conflito vivido pela protagonista, pontuado pela auto rejeição, revela como, na cultura contemporânea, o corpo se torna o espaço central no processo de construção de identidades. Poderíamos, nos perguntar sobre o porquê de alguém se submeter a tamanho sacrifício e violência. O poema expõe em que intensidade a dimensão do desejo que impele o sujeito poético a buscar uma determinada identidade corporal é produzida por um conjunto de discursos em circulação nas mídias. Como se sabe, as peças publicitárias promovidas pelos meios de comunicação influem decisivamente na produção de um desejo cuja satisfação só ocorre – se ocorre – por meio do dispêndio, da aquisição de produtos que permitem ao consumidor acessar, ainda que de forma imaginária, a identidade desejada.

Estimulada pelo assédio midiático, mediante a criação de necessidades, ao desejar os atributos da mulher branca, a menina não se importa em infligir dor a si própria, na intenção de alisar os fios, de tê-los, como nos anúncios de produtos para os cabelos, longos para balançar ao vento, como se, dessa forma, ela se tornasse socialmente mais visível e subjetivamente mais gratificada. Portanto, como sugere o texto, renunciar ao seu biótipo e, conseqüentemente, à sua identidade enquanto menina negra seria uma forma de ganhar visibilidade social. Para uma jovem negra,

visibilidade figura entre uma de suas mais caras aspirações, porque remonta ao reconhecimento de si enquanto pessoa, merecedora de respeito e apreço. Embranquecer-se por meio de estratégias forçadas configura impensada afronta perpetrada conta si mesma em nome de um discurso institucionalizado sobre a beleza, que, incorporado ao seu ideário, assume dimensões outras, de caráter mais profundo, que envolve os modos de ser no mundo, pois, como se expõe no verso, a menina “Alisa também seus crespos sonhos/ Os deixando sem brilho/ Sem forma definida”.

O texto de Nascimento tangencia uma questão profundamente arraigada no plano da cultura: a construção de uma identidade a partir do modo como as mídias influem sobre a formação do imaginário. Nesse sentido, Nascimento toca em uma questão cara a muitas autoras: as formas de resistência aos discursos construídos midiaticamente. Liane Trindade (2004) assinala que, no século XX havia movimentos e manifestações acerca da negritude e sua subjetividade, oriundas da classe média negra. Em São Paulo, por exemplo, foram criados, à época, dez jornais com o propósito de denunciar práticas cruéis, assim como reivindicações sociais de toda monta para atender a essa população. Ainda que tais publicações tivessem empenho contestatório, todos os anúncios publicitários de produtos femininos voltados para negras tinham o objetivo de torná-las semelhantes ao padrão de beleza branco, como alisantes para cabelos, peças de vestuário e maquiagem condizentes com o discurso embranquecedor da mulher. Para serem aceitas, sentiam-se impelidas a acolher normas e valores pertinentes à cultura branca; esse modo de inclusão necessariamente se tornava exclusivista, cuja punição residia em discriminações de ordem social e econômica. A professora e filósofa socialista Angela Davis discorre sobre o assunto em seu livro **Mulheres, raças e classes** (2016), ao refletir sobre como as mulheres negras realizavam abortos para evitar que seus filhos fossem obrigados a suportar humilhações de toda a espécie, como trabalhos coagidos, abuso sexual, torturas e, não raro, a própria morte. São essas questões que, embora não sejam mencionadas, podem ser evocadas a partir do discurso do poema de Jenyffer Nascimento.

Em **Menina bonita sem laço de fita**, o sujeito poético revela forte anseio pela admiração e aprovação dos meninos, de modo que, para alcançar tal objetivo, a menina se mostra empenhada em envidar todos os esforços, revelando a intensidade com que sua autoestima depende mais da aceitação alheia do que de um auto

reconhecimento e orgulho racial, como se evidencia nos seguintes versos: “Menina, só quer ser bonita./ Queria que os garotos/ A olhassem na escola”. O grande conflito presente no poema consiste na dicotomia entre o **ser**, a identidade mulher negra, e o **parecer**, ou seja, assumir características da mulher branca, o que envolve, além de sofrimento psíquico, violência contra o corpo, evidenciada na tentativa de apagar – ou, pelo menos, esconder – as marcas étnicas. Esse discurso se coaduna com as reflexões de Kabengele Munanga, que pontua as dificuldades encontradas pelos negros na construção de sua identidade:

Nosso corpo e seus atributos constituem o suporte e a sede material de qualquer processo de construção da identidade. Através das relações “raciais”, no Brasil como em outras partes do mundo marcadas pelas práticas racistas, aos negros foi atribuída uma identidade corporal inferior que eles introjetaram, e os brancos se auto atribuíram uma identidade superior (MUNANGA apud GOMES, 2006, p. 15).

Em contraponto ao desejo de incorporar elementos da cultura branca, a força da ancestralidade e da tradição, enraizadas no sujeito poético, se tornam evidentes nos versos “Sexta-feira não abre mão/ Vestir de branco é tradição”, por meio dos quais se afirma a necessidade visceral de se manter os vínculos com a sua própria cultura. O eu lírico reivindica essa dimensão da identidade ao revelar que também, no passado, ansiava pelos padrões de beleza brancos: “Reconheço no seu presente/ Pedacos do meu passado”. E, finalmente, encerra sua enunciação encarregando a menina de algo tão grandioso que lhe foi impossível alcançar: tornar-se a “Futura Rainha Nagô”. Assim, o texto apresenta a necessidade de se arrazoar sobre a questão do racismo e da discriminação, diante dos quais se impõe uma tarefa: realizar de fato o rompimento das barreiras que provocam os embates entre duas culturas em um quadro que favorece a predominância de uma sobre a outra.

Ao voltarmos-nos para as questões próprias à linguagem, percebemos que determinadas estratégias retóricas e linguísticas são utilizadas por Nascimento para abordar a questão do corpo feminino e sua representação, com o objetivo expor a problemática da sujeição feminina. No caso de **Menina bonita sem laço de fita** se evidenciam as formas pelas quais a autora realiza a apropriação de discursos vigentes no espaço social, que, preconizando o ideário de que **bela é a raça branca**, instaura padrões de beleza tais como cabelos lisos, tez clara e nariz afilado, estabelecendo todo um gesto de exclusão àqueles que não possuem essas características físicas.

O texto nos faz ponderar sobre o papel da poesia enquanto forma de colocar em curso a potência de um pensamento. Jenyffer Nascimento, ao problematizar as questões relativas ao modo como a mulher negra lida com suas características físicas, expõe também as maneiras como suas escolhas estéticas e políticas se coadunam com o conjunto de práticas estabelecidas na sociedade; práticas particularmente voltadas à questão do biótipo feminino negro. O problema relativo ao modo como esses valores circulam culturalmente é objeto de outro texto de sua autoria, que apresentamos a seguir:

Desensinamentos

Estão a moldar nossos pensamentos,
 A roubar nossa autoestima.
 Nos ensinaram um andar cabisbaixo.
 Corpos curvados encaram o chão
 Como se olhar o céu ou o front
 Não fosse algo permitido para negras
 Lavadeiras, cozinheiras, professoras,
 Balconistas, cabeleireiras e universitárias
 Como nós.
 Nos ensinaram que somos feias.
 As capas de revistas não nos querem.
 Os garotos nas escolas não nos querem.
 Os cargos executivos não nos querem.
 Os maridos não nos querem.
 Reparem bem no que dizem.
 Está tudo assim desproporcional.
 Grande demais ou escuro demais.
 Pelo menos ajeitem esses cabelos.
 Ensinaram a moldar nossos corpos.
 A tirar nossa expressividade.
 Nos ensinaram coreografias pré-moldadas.
 Em que o balanço e a espontaneidade não cabem,
 E assim, pouco a pouco deixamos de dançar.
 Somos corpos reprimidos que pairam
 Por medo de errar a coreografia,
 De errar a medida, de errar...
 Corpos doentes.
 Corpos endurecidos.
 Corpos infelizes.
 Estão a moldar nossos sentimentos,
 A negligenciar nosso sentir.

Nos ensinaram a ser fortes.
 Aguentar o sol forte queimando na cara
 Ao carregar a lata d'água na cabeça,
 A aceitar humilhação da patroa,
 A parir sem gritar ou gemer,
 A criar os filhos sozinhas,
 A esconder o choro de solidão,
 A não pedir ajuda a ninguém,
 A esquecer de si mesma,

Nos ensinaram a calar.
 A não dizer o que sentimos, nem o que pensamos.
 As coisas são como são e ponto. Tá entendido?!
 Na prática ninguém costuma mesmo
 Dar ouvidos a uma mulher negra.
 Que diferença faz o que você disser?
 Quantas vezes adiantou falar?
 Eles sempre dirão
 “Você só fica bonitinha assim, calada”
 Aprender a calar antes que te calem (NASCIMENTO, 2014, p. 151-153).

Assim como no poema anterior, no qual se impõe à cultura negra os padrões estéticos da cultura branca, o texto acima aprofunda tal problemática ao revelar como esse imaginário é formado por meio de discursos disciplinantes, cujo objetivo se volta à conformação de um determinado tipo de pensamento. Desse modo, o texto assume um discurso de engajamento feminista, tendo em vista que, opera aquilo que Susan Bordo definiu como um modo de reflexão sobre a “rede de práticas, instituições e tecnologias que sustentam posições de dominância e subordinação dentro de um âmbito particular” (BORDO, 1997, p. 21). Os desensinamentos assinalados no poema, vistos sob o ponto de vista filosófico, podem ser entendidos como a desconstrução de um saber preexistente, para estabelecer outras premissas, que incidem de forma subliminar, com o objetivo de suprimir comportamentos assertivos e provocar reações de sujeição.

O texto em destaque nos apresenta, sob a forma de versos brancos e livres, afirmações cruas, trazidas pelo sujeito poético, a respeito da condição da mulher negra. Inicialmente, o pronome pessoal eles (presente de forma elíptica), no primeiro verso, denuncia a generalização da inimizade persecutória que cerceia o desenvolvimento desse ser mulher, que se percebe encurralado no labirinto de oportunidades negadas, em que não existe espaço para a voz, expressão ou escolhas. As ressonâncias dessa prática sociocultural ecoam sobre o negro, independentemente da percepção que se possua a respeito da questão, de modo a tornar os vestígios e estigmas em maior ou menor intensidade inscritos em sua experiência de vida. Igualmente, os atos de resistência, considerados como uma ação com finalidade de confrontar, ou como força que se opõe a outra, emergem no cenário cultural sob diversas formas.

No caso do poema em questão, versos como “As capas de revistas não nos querem/ Os garotos nas escolas não nos querem/ Os cargos executivos não nos querem” explicitam a presença de um eu lírico marcado pelo trauma da discriminação

e da rejeição, levando-o a generalizações por vezes hiperbólicas, pois nem todos os negros se encontram impedidos de participar de capas de revistas e demais ambientes de visibilidade. Porém, as assertivas, aqui repetidamente finalizadas pela locução “não nos querem” não deixam margem para dúvidas quanto à profunda mágoa que revelam. Nessa exposição dos sentimentos que expõem uma espécie de autoconceito negativo reside a denúncia, a crítica e o ato de resistência aos discursos e práticas estabelecidas pela cultura dominante contra os quais o sujeito poético pretende se insurgir.

Se, como vimos, a tensão sobre o corpo, em Jenyffer Nascimento, se constitui como um foco de discussão sobre a identidade da mulher negra, que estratégias linguísticas são utilizadas pela autora para levar a cabo essa operação? Assim como diversas outras poetisas contemporâneas engajadas, a escritora alude, ou lança mão, de forma direta, do signo corpo, explorado em perspectiva polissêmica ao longo do texto. Ao repetir o vocábulo nos versos “Corpos doentes/ Corpos endurecidos/ Corpos infelizes”, o sujeito poético enumera as diversas formas por meio das quais esse corpo é afetado.

A autora também se apropria de enunciações correntes no cotidiano, como determinadas formas preconceituosas de percepção da mulher negra, com o objetivo de desconstruir seus sentidos automatizados e elaborar processos de delação, censura e debate. Ao insistir em representá-lo por meio dos versos “Corpos doentes/ Corpos endurecidos/ Corpos” percebe-se, no texto em destaque, que este se encontra marcado como lugar de incidência dos regimes disciplinares – é o lugar de produção dos significados. Esse problema relativo à corporeidade é levado ao paroxismo quando o corpo da mulher negra se torna um elemento de objetificação, questão central de o poema a seguir, **Carne de mulher**:

Carne de mulher

Nua em frente ao espelho
 Me olho
 Me observo
 Me vejo
 E me sinto mulher.

Nas ruas é bem diferente.
 Mesmo vestida
 Me olham
 Me observam

Me veem
Como pedaço de carne.

Quanto vale ou é por quilo?
Carne de primeira, de segunda
Carne de mulher?
Carne de vaca?
Seria eu uma vaca?

Cadê a mulher que eu era quando saí de casa?

Não! Não aceito! Me recuso!
Eu não sou a carne mais barata do mercado.
A carne mais barata do mercado não é a mulher negra! (NASCIMENTO, 2014, p. 55).

Conquanto, em **Desensinamentos**, a autora desnuda um eu poético indignado diante do discurso carregado de limitações amputantes que lhe cerceiam a possibilidade de constituição de outras identidades, temos, em **Carne de mulher**, a exacerbação de toda a problemática que temos destacado, na medida em que o corpo da mulher negra adquire uma nova significação, a saber, a condição de objeto de desejo.

Na medida em que se apropria de frases-feitas e as insere criticamente na poesia, Jenyffer Nascimento nos permite refletir sobre dois pontos essenciais que abrangem a relação **corpo e representação** no contemporâneo, quais sejam: a reverberação dos discursos estabelecidos sobre o corpo da mulher e de que formas as estratégias retóricas por ela utilizadas podem ser arrazoadas como configuração de resistência a tais representações.

Vemos que o texto acima apresenta um eu lírico feminino expondo sua perplexidade e revolta diante do modo como as pessoas na rua a ele se dirigem. Perfilam-se, nesse sentido, termos como: “Carne de primeira, de segunda/ Carne de mulher?”. Nesse sentido, o poema pode ser considerado uma aguda reflexão sobre o processo de objetificação da mulher no mundo contemporâneo. Nascimento se apropria de frases que circulam livremente, e que revelam uma reprodução de discursos estabelecidos no cenário cultural, para, em seguida, questioná-los.

No poema em questão, evidencia-se a importância do corpo como forma de inscrição do feminino no plano do discurso. É por meio da sua representação que se inscreve no texto o projeto teórico da crítica feminista, compreendida por Elaine Showalter como “a análise da diferença” (SHOWALTER, 1994, p. 31). Nesse sentido, é fundamental perceber como o texto se estrutura a partir do contraste que se efetiva entre o reconhecimento do corpo realizado pelo eu e a visibilidade pública do mesmo.

Como sabemos, a construção da identidade por meio da observação do próprio corpo é um tema largamente explorado pela literatura feminina. Nos anos 1940, Cecília Meireles apresentava um eu lírico repleto de perplexidade ao confrontar um antigo retrato com sua imagem refletida no espelho (“Em que espelho ficou perdida a minha face?”) (MEIRELES, 1958, p. 10). Jenyffer Nascimento, por sua vez, expõe um problema candente para a mulher no mundo contemporâneo: o conflito entre o corpo como autorreconhecimento do eu e os discursos sobre este mesmo corpo produzidos por um outro.

Na primeira estrofe, o sujeito poético se reconhece mulher por meio da observação da própria imagem (“olho”, “observo”, “vejo”). Conforme assevera o psicanalista francês Jacques Lacan (1994), um momento fulcral do desenvolvimento da subjetividade ocorre quando o Outro ratifica que a imagem refletida no espelho pertence a si próprio, possibilitando à criança tornar-se consciente de si mesma, enquanto um ser que funciona no tempo e espaço de modo autônomo. Já na segunda estrofe, o eu lírico não é mais sujeito, mas objeto da observação: “Me olham”, “me observam”, “me veem”. Essa variação de foco implica alteração no próprio modo de percepção: em vez de se sentir mulher, o sujeito poético é comparado a um “pedaço de carne”.

Avaliar o corpo da mulher como um pedaço de carne pode implicar diferentes significações. Essa comparação implica, em primeiro lugar, sua desumanização, como podemos apreender na enunciação do então deputado federal Jair Bolsonaro à colega Maria do Rosário, ao afirmar que não a estupraria “porque ela não merecia”¹⁸, em discussão na Câmara, no ano de 2014. Em uma segunda perspectiva, poderíamos pensar numa redução do sujeito à lascívia, ao prazer sensual. A carne pode sugerir um conjunto de deleites táteis ou palatais, como maciez e suculência. À tensão provocada pela divergência entre o autorreconhecimento domiciliar e os discursos vigentes na rua – “Cadê a mulher que eu era quando saí de casa?” – irrompe a revolta:

Não! Não aceito! Me recuso!
 Eu não sou a carne mais barata do mercado.
 A carne mais barata do mercado não é a mulher negra! (NASCIMENTO,
 2014, p. 55).

¹⁸ A observação aqui apresentada se baseia em pesquisa na edição *on line* do jornal **Folha de S. Paulo**, disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2014/12/1559815-para-rebater-deputada-bolsonaro-diz-que-nao-a-estupraria.shtml>>. Acesso: 15 de jan. de 2019.

Djamila Ribeiro salienta e questiona esses estereótipos e estigmas construídos sobre a mulher negra. No texto **Mulher negra não é fantasia de carnaval**, por exemplo, a filósofa denuncia a circulação de sua imagem como a de “a gostosa do samba” (NASCIMENTO, 2017, p. 49). Nesse contexto, as negras são tratadas como “meros corpos que sambam e rebolam” (NASCIMENTO, 2017, p. 49); em **Nem mulatas do Gois nem dentro de Grazi Massafera**, ratifica como o discurso do colunista de **O Globo** revela como se “segue objetificando seres humanos” (NASCIMENTO, 2017, p. 98). Por esse ponto de vista, é fundamental atentarmos para como as relações de poder se instauram na objetificação da mulher e como o texto em destaque permite a sua desconstrução. Como o poema **Desensinamentos** expõe, a tais enunciados que constroem percepções naturalizadas sobre esses fenômenos, há que se impor um processo de desconstrução desses estereótipos; processo cujo ponto de partida consiste em negar, sistematicamente, as estruturas epistemológicas que instalam determinados discursos de saber, que nos permitem impor desensinamentos aos equívocos que nos são “ensinados”. A partir da desconstrução de conceitos estruturados em uma escala que obedece a padrões hierarquizados e segmentados de cima para baixo, e que podem exercer efeitos perniciosos, a lírica de Jenyffer Nascimento se notabiliza como um discurso de contraposição às práticas culturais naturalizadas, como o poema abaixo evidencia:

Antítese

Pediram um corpo escultural
Eu não tinha.

Quiseram uma mulher ignorante
Eu já tinha lido o suficiente pra me proteger.

Sugeriram que não opinasse em assuntos de homem
Eu nunca consenti em calar.

Disseram que eu fosse esposa
Eu não quis casar.

Discursaram que as mulheres são frágeis
Eu não tive tempo de exercitar fragilidades.

Orientaram que não frequentasse bares
Eu não pude negar as esquinas.

Quiseram controlar meu jeito de vestir e falar
Eu não vi sentido em deixar de seguir minhas vontades.

Apostaram que eu teria um subemprego
Eu vislumbrei ir mais distante.

Transaram comigo e depois fingiram não me conhecer
Eu aprendi a ignorar os imbecis.

Disseram que eu não amamentasse para o peito não cair
Eu amamentei até cair.

Submeteram meu corpo e meu psicológico à violência
Eu me juntei a outras como eu para superar.

Compraram vaidades para que eu me adequasse
Eu envaideci aprendendo palavras de ordem na luta.

Exigiram fidelidade e submissão
Eu rompi por amor próprio.

Cagaram mil e uma regras de conduta
Eu mandei pra puta que pariu
E sorri, feliz (NASCIMENTO, 2014, p. 97).

Uma vez mais, a poesia de Jenyffer Nascimento busca assumir o lugar da voz dissonante, do contradiscurso aos imperativos sociais. Esse gesto de contraposição se anuncia desde o título do poema: **Antítese**. A terminologia, como sabemos, define um estado de oposição entre palavras ou ideias, conforme Bueno (2007, p.70). No poema, a antítese se estabelece no contraste entre os dois versos que constituem cada dístico: os primeiros versos de cada estrofe se iniciam com verbos flexionados na terceira pessoa do plural do pretérito perfeito (“Pediram”, “Quiseram”, “Sugeriram”, “Disseram”, dentre outros). Por meio desse recurso linguístico, o eu lírico aponta para um conjunto de discursos formulados através de uma enunciação coletiva (“Eles” consiste no pronome elíptico no início de cada primeiro verso), sugerindo, que o mesmo se encontra sujeito a um conjunto de discursos socialmente construídos e compartilhados: o da necessidade de possuir um “corpo escultural” e o da obrigação de se adequar a um “jeito de vestir e falar”.

Em sentido antitético aos discursos enunciados por uma coletividade, nos primeiros versos de cada dístico, os segundos apresentam a voz de um sujeito poético que rejeita tais imperativos: embora não pudesse opinar em assuntos de homem, ele afirma não consentir “em calar”; apesar de ter sido aconselhado a contrair matrimônio, ele afirma que “não quis casar”. É, portanto, valendo-se dessa contraposição entre os discursos compartilhados na cena cultural e a recusa a aceitá-los que a voz do sujeito poético pode ser ajuizada como aquela que assume o lugar de fala do desejo da própria mulher, em detrimento dos desejos que a ordem social constrói para ela. Esta

se encontra em estado de perfeita conexão com a sociedade capitalista, que estabelece regimes disciplinares a respeito daquilo que pode ou não ser desejado. Diante dessa impossibilidade, aquele que deseja se vê obrigado a sublimar sua vontade para outros objetos de volição, tendo em vista que as mídias produzem representações, que, por sua vez, mobilizam imaginários que podem se configurar cada vez mais inalcançáveis. Basicamente, o que o capitalismo faz, como já salientamos, é criar demandas e vender produtos para consumo com a promessa de que os mesmos saciam nossas necessidades por visibilidade e constituição de identidade. Se sobre o corpo incidem os desejos, esse se torna então desejante, tornando-se ator e autor do gozo, quando se faz possível, do modo como lhe seja transitável. No poema do qual tratamos, a sua representação revela, os discursos de poder que o cruzam no processo de construção da subjetividade.

Sobre a questão da corporeidade incidem significantes cujos significados inquietam o sujeito poético, na medida em que o corpo se torna lugar de tensionamento e discussão acerca dos discursos e práticas opressoras que se institucionalizaram acerca do mesmo. Assim como testifica o título do poema, **Antítese**, os argumentos que se seguem paulatinamente configuram a decisão do eu poético de marcar posição contrária ao que lhe foi previamente estabelecido, e que implica um violento embate com seu desejo de ser e de estar no mundo.

O eu poético se preocupa em corroborar sua força egoica também quando afirma “Eu vislumbrei ir mais adiante”, contrariando o vaticínio dos que “Apostaram que eu teria um subemprego”. Faz-se pertinente nos reportamos a Freud, pois, em sua psicanálise, o ideal do ego consiste na imagem interna de si mesmo como se deseja ser, no intuito de embasar a importância da carga decisória individual que, ao determinar o ideal do ego, irá assinalar a marcação das escolhas pessoais diante das vicissitudes que lhes são impostas pela realidade externa (LAPLANCHE, J. 1988). Referimo-nos, aqui, às circunscrições alocadas ao sujeito lírico, por se encontrar na condição inferiorizada de mulher negra.

No decorrer do texto, percebe-se a exposição gradativa de ocorrências que expõem processos de violência física e moral, fatos que irão atingir o clímax no momento em que os versos “Cagaram mil e uma regras de conduta/ Eu mandei pra puta que pariu” irrompem, revelando não somente a síntese de todos esses males, mas também a decisão de se livrar definitivamente deles, num gesto final de libertação. Essa libertação das amarras e o gozo em atingi-lo são evidenciados no

verso “E sorri, feliz”, que encerra o desagradável assunto. Novamente, o ponto final reforça a noção de término de um processo de elaboração interna do eu lírico, que resulta em alcançar um patamar mais elevado do que onde anteriormente se encontrava. Opor-se às recomendações que lhe são impostas e assumir os riscos de viver à margem de discursos construídos se constitui em um modo de assumir e realizar os próprios desejos, o que fica evidente no verso que conclui o texto. Outrossim, o texto que segue, último poema analisado nesta pesquisa, traz à tona o desfecho final de um eu lírico que se mostra completamente farto dos agravos sofridos e decide subir o tom:

A louca da casa

Eu sou a louca da casa.
 Houve algumas outras antes de mim
 Mas não exatamente da mesma maneira.

Sem pretensões
 Dispensando a sanidade como quem dá descarga.

Nada contra seu terno, sua gravata
 Seu cargo executivo, sua vidinha plástica
 Sua família perfeita, seus desejos contidos.
 Eu não tenho nada disso.

Gosto da brasa
 Conversa fiada
 Perambular de madrugada
 Conhecer becos, botequins e praças.
 Quantas vezes eu filosofei
 Mil filosofias de teóricos anônimos
 Das portas de banheiro de bar.
 E tantas vezes fiz mil juras de amor que só duraram
 Até a manhã do dia seguinte
 Quando saí sem dizer tchau.

Não olho para trás.
 Não dou satisfações
 Questiono as convenções
 Daqueles que se arrastam na rotina.

Inconsequente?
 Medo só tenho da mesmice.
 Porque aos loucos sobra coragem e ousadia
 Restam aos “normais” esconder-se
 Na sombra da própria covardia.

Eu sou a louca da casa
 E quem quiser que atire a primeira pedra (NASCIMENTO, 2013, p. 37)

A louca da casa é um texto poético que se assemelha ao grito de guerra daqueles que encontraram sua identidade e a brandem diante de todos, sem pejo, e dizem a que vêm e o que pretendem, independentemente da opinião alheia, ou do impacto que venham a provocar. Seu tom é buliçoso, acusador, ufanando-se da própria galhardia. O eu lírico demonstra expressivamente a diferença entre si e os demais, a quem despreza, apesar de negá-lo, no verso “ Nada contra seu terno, sua gravata/Seu cargo executivo, sua vidinha plástica”. O signo “vidinha”, contudo, encerra a oposição entre as palavras e o verdadeiro sentimento do sujeito poético, que demarca sua repulsa e suas escolhas ao longo do texto.

Com versos sempre brancos e livres, o texto se estende por sete estrofes irregulares, nas quais a autora quebra inúmeras normas tradicionais da escrita poética estabelecida pelos padrões estéticos formais. Não se percebe, no texto, a valorização da beleza e o aprimoramento linguísticos propriamente ditos (PEREIRA, 1981), antes o arrebatamento das ideias ali contidas e a explosão emocional parecem ter prioridade.

O impacto causado pelo verso inicial, onde o eu poético declara ser “a louca da casa” equivale a se professar a “ovelha negra da família”, neste caso, de modo ufanista e debochado, como quem grita “doa a quem doer, é assim que vai ser e pronto!”. Na poesia feminista, marcada pelo ativismo (HOLANDA, 2018), pode-se perceber a força e a persistência em se defender um enfoque ou um ponto de vista considerado caro de modo irredutível, o que se traduz imediatamente na forma estética produzida por Nascimento.

Seu orgulho por trazer tal condição (louca da casa) se manifesta quando o eu poético afirma não ter havido ninguém assim antes, com tal coragem de jogar a própria sanidade pela descarga, associando saúde mental com fezes. Aqui parece haver um nexos intercessor entre a poeta e ativista Jenyffer Nascimento e o advogado e poeta Gregório de Mattos¹⁹, também chamado **boca do inferno**. Com séculos a separá-los fisicamente, sua aproximação nos ideários de romper barreiras e temores para dizer o não dizível parece no mínimo notória.

¹⁹ Gregório de Matos Guerra, alcunhado de Boca do Inferno ou Boca de Brasa, foi um advogado e poeta do Brasil colônia. É considerado um dos maiores poetas do barroco em Portugal e no Brasil e o mais importante poeta satírico da literatura em língua portuguesa no período colonial (COUTINHO, Afrânio; SOUSA, José Galante de, 2001).

Apesar de a questão negra não vir explicitamente referida no texto, ela é subliminarmente tangenciada por meio da descrição comportamental do sujeito poético e de seus hábitos, que perpassam a ideia de malandragem e vagabundagem. No imaginário coletivo e na cena cultural, pela força do discurso, estas são imagens que efetuam uma conexão imediata com a figura do negro; no caso, a imagética contida no texto ressoa a uma mulher negra e depravada vagando por botequins ao longo das madrugadas. Stephanie Ribeiro (HOLANDA, 2018) se contrapõe a esse contexto, ao citar a agenda inerente ao feminismo negro, responsável por criar blogs, posts, páginas, memes e vídeos, pelos quais se escoia o sentimento de indignação e se reforça a valorização do corpo, cultura, crenças e ideários do que chamamos negritude.

Se como já referenciamos, as autoras contemporâneas trazem sua poética entrelaçada com a questão da corporalidade. Nesse sentido, devemos nos perguntar se e de que formas se fariam sentir as decorrências políticas e estéticas ao se construir uma escrita a respeito do corpo. Essas construções alterariam o desejo da mulher, criariam ressonâncias no futuro? Parece que sim, a dinâmica de um exercício discursivo de fundo libidinal acerca do corpo implicaria em um processo histórico, pois este ato tensiona uma questão em si mesma teórica e prática (JAGGAR e BORDO, 1997). À luz desta discussão pode-se notar a ausência do signo “corpo” grafado no texto, ou de seus correspondentes, contudo a presença de sua conotação se faz constante, e pode ser inferida por meio de versos como “Dispenso a sanidade como quem dá descarga/ Gosto da brasa”.

Heloisa Buarque de Holanda (HOLANDA, 2018), salienta, em **Explosão feminista**, a tendência atual da produção coletiva no que concerne à escrita feminina, conferindo a esta prática um quê de artifício político nos processos de conscientização e organização acerca da feminidade e seus problemas, visto que a grupalização e troca de experiências favorece o empoderamento e valorização de todos os “eus” ali presentes, em que a vivência de cada uma contagia e alimenta os sentimentos e ideários da companheira. O resultado final certamente será imensamente maior do que a soma das partes, conforme tem demonstrado a realidade dos fatos. No texto em questão, podemos verificar a ocorrência nos versos “Quantas vezes eu filosofei/Mil filosofias de teóricos anônimos”, quando o sujeito poético imprime deliberada importância a esse anonimato.

Cabe ressaltar a estratégia utilizada pela autora ao iniciar e colocar em penúltimo lugar o mesmo verso, criando uma anáfora, a fim de enfatizar e conferir maior expressividade à mensagem. Após enumerar e justificar todas as atitudes próprias de uma “louca da casa” ou a “ovelha negra” como o eu lírico se autoproclama, a afirmação é utilizada novamente para encerrar o escrito. Não sem antes se efetuar um procedimento final de intertextualidade com a fala bíblica “Quem não tem pecado que atire a primeira pedra”.

De volta à interrogativa que permeia nosso estudo, investigando as táticas utilizadas por Jenyffer Nascimento para conceber a sua oposição aos discursos brotados no espaço cultural, veremos que a resposta a essa questão incide sobre as inúmeras nuances de representação do corpo negro efetuado pela autora ao longo dos poemas considerados, referindo-se, repetidamente, a elementos como cabelo, pele, carne, nariz e boca. A questão da negritude, trazendo em seu bojo toda a problemática que a envolve, vem fortemente marcada em todos os textos analisados, notadamente na tríade corpo/opressão/resistência. Linguisticamente, Jenyffer Nascimento se vale dos sistemas de apropriação de discursos estabelecidos no cenário cultural, manipula-os para dar-lhes um sentido condizente com sua própria enunciação e os reinsere na cultura, já com um tratamento crítico, denunciador e contestatório, configurando o que denominamos nesse estudo um ato de resistência.

A sucessão de poemas estudados revela conexões progressivas no que se refere à profundidade e complexidade da temática tratada no interior dos textos: a sujeição da mulher negra. Em **Menina bonita sem laço de fita** percebe-se a presença de um eu poético ainda submisso e sem revolta, dedicado a agradar o outro e se fazer aceito, a despeito do descontentamento de sua avó, que já teria sobrepujado o momento de deslumbramento com o biótipo branco, desejando que a menina possuísse o orgulho de sua negritude. O segundo texto selecionado para estudo, **Desensinamentos**, apresenta um tom diferenciado do trabalho anterior, caracterizado por assertivas fortes e contundentes, em forma de acusação, no qual o sujeito poético estabelece reações de franca constatação da sujeição que o vitima e o incomoda tão profundamente, enumerando e descrevendo com minúcias as inúmeras formas como esta dominação se processa. Segue-se **Carne de mulher**, o terceiro poema examinado neste trabalho, e que penetra mais intensamente na problemática proposta pela autora, trazendo à cena a complexidade do problema referente à sujeição da mulher negra. O eu lírico rechaça e se indigna violentamente

contra o discurso instituído, apontando sua revolta crescente não somente em seu próprio nome, mas por todas as demais negras atingidas pelo preconceito e pela discriminação. O quarto poema da série, **Antítese**, instaura pontos e contrapontos que deixam claro a força com que o eu lírico tem sido atingido pelos discursos disciplinantes. Finalmente, **A louca da casa** se apresenta em variante final, como quem vem para agredir e se autoafirmar, acabando de vez com toda e qualquer autocomiseração e invisibilidade, cuja iniciativa é marcar presença e limites, sem pejo, sem acanhamentos, livre de preconceitos e barreiras de quaisquer espécies.

Esse processo gradual de complexificação problemática, efetuado por meio da leitura dos poemas da autora, colocou em evidência sua força e capacidade de argumentar com energia e agressividade, de igual ou com maior intensidade, aos enfrentamentos recebidos, deixando clara a sua franca ruptura com os regimes discursivos instituídos. Assim como em todos os textos poéticos referidos, o corpo da mulher negra se encontra diretamente mencionado ou aludido pela autora, constituindo-se como um signo fundamental que nos permite compreender o conjunto de valores que sobre e a partir dele se inscrevem. Percebe-se, assim, uma voz que se insurge contra os ditames impostos pelo capitalismo, pelo machismo, pelo patriarcalismo e pelo racismo, clara e distinta, da periferia para o mundo, a fim de dizer **não**. Esta voz pertence a Jenyffer Nascimento.

6 CONCLUSÃO

Ao finalizar este trabalho, percebemos o inevitável: a cada passo dado em direção à realização dessa pesquisa, novos questionamentos e senões foram se avolumando, de modo que se algumas respostas foram inegavelmente encontradas, outras muitas ainda carecem de estudo, mediante os demais interesses que foram suscitados por efeito do universo de elementos, noções e subsídios apreendidos ao longo de sua execução. Os talentos femininos no âmbito da escrita realizada por mulher que foram olvidados, perdidos ou nem sequer reconhecidos no passado, por exemplo, se tornaram uma pergunta e um assunto descortinado durante esse estudo e que esteve além de seu escopo, e nem por isso deixaram de provocar grande interesse.

Mediante nosso objetivo de pensar os modos de representação do corpo da mulher na poesia contemporânea brasileira, prendemo-nos a duas questões fundamentais que se impunham ao exame prévio: o que, no âmbito deste trabalho, será compreendido como **corpo**? Como e a partir de que regimes discursivos o corpo da mulher foi historicamente representado?

Parece ser habitual, ao nos reportarmos à questão do texto poético, os primeiros nomes que nos ocorrem normalmente pertencerem a autores masculinos, em detrimento de poetisas femininas, sem que as razões desta invisibilidade sejam interrogadas ou ao menos notadas. Compreendemos que o patriarcalismo manteve, em segundo plano, as mulheres e seu ideário, impedindo seu desenvolvimento pessoal, cultural e social, de modo que sua participação na literatura foi olvidada, desvalorizada ou não registrada adequadamente. A observação dessa conjuntura levou-nos a indagar se seria a escrita produzida por mulheres de qualidade inferior ou menos proveitosas que a dos homens.

Observando as contingências inerentes à poesia contemporânea brasileira, localizada temporalmente em finais do século XX em diante, ressaltamos a existência de autoras femininas como Adélia Prado e Ana Cristina Cesar, entre tantas outras. Esta produção do contemporâneo vem se distinguindo por múltiplas convergências e práticas que irão compor suas características inovadoras, como a assunção do corpo como elemento central da escrita produzida por mulheres, ou escrita feminina (*l'écriture féminine*).

Vimos que tais inovações surgirão a partir dos anos 1960, como subproduto dos movimentos reivindicatórios de direitos e liberdade em oposição aos anos ditos de chumbo e irão incidir não somente sobre os estudos de literatura, mas também sobre sua crítica e respectiva teoria. Por outro lado, intelectuais como Derrida e Foucault participam na formação de todo um questionamento contrário aos discursos naturalizados, às narrativas totalizantes e às ontologias essencialistas. Essa inquietação e efervescência cultural se torna o ambiente ideal para o surgimento da noção de diferença, de alteridade, do outro, da subalternidade, onde a agenda feminista se expande e quando estudiosas como Kate Millett e Julia Kristeva dentre outras, refletem sobre a questão do falocentrismo e acerca das especificidades que distinguiriam a escrita feminina. No que concerne à lavoura literária, propriamente dita, surgem, a partir das autoras, temáticas e atitudes inovadoras no Brasil contemporâneo, quando Hilda Hilst, Adélia Prado e Ana Cristina Cesar, dentre muitas outras, introduzem uma escrita profundamente empenhada em refletir sobre a condição da mulher.

Sendo o corpo a inscrição definitiva da escrita feminina contemporânea, transformando-se em seu objeto de descrição, dissecação e desconstrução, deveríamos perseguir sua conceituação, buscando as formas apropriadas de refletir sobre o mesmo para desvelar os discursos de poder que lhes são inerentes. Absorveu-nos o processo de situar como este poderia representar concomitantemente a demarcação e a procedência dos processos de significação, assim como as escritas do corpo e sobre o corpo feminino se constituem enquanto atitudes estético-políticas de insubmissão. Necessariamente, essas questões sobre as quais nos debruçamos irão tangenciar as demandas sócias históricas que permeiam o advento do ideário que envolve a escrita feminina, buscando sua definição e seus traços fundamentais na conjunção da literatura contemporânea brasileira.

A fim de clarificar nossos procedimentos e linha de pensamento ao estruturar esse trabalho, passaremos a explicar o desenvolvimento dos temas tratados ao longo das respectivas seções: no decorrer da segunda, **Escritas de mulher no Brasil contemporâneo**, preocupamo-nos em efetuar explanações iniciais sobre a temática, estabelecendo a rede de contextualização necessária para introduzir a discussão. Nesse sentido, se nossa intenção sempre foi investigar as relações existentes entre o corpo feminino e a escrita da mulher, cabia-nos introduzir essa problemática na seção seguinte, **O corpo e sua representação**, investigando suas definições mediante as

inúmeras concepções e pontos de vista que os diversos campos do saber têm desenvolvido a seu respeito. Nesse contexto, a perspectiva foucaultiana consolidou a principal base teórica acerca dessa questão, sobre a qual repousamos a extensão de nossos estudos.

Adentramos a quarta seção, **Angélica Freitas: sutileza e ironia na torção de discursos**, apresentando uma das autoras-objeto de nosso estudo, Angélica Freitas e sua obra, assim como **um útero é do tamanho de um punho (2017)**, livro de sua autoria, do qual retiramos cinco poemas para análise: **a mulher é uma construção, a mulher vai, porque uma mulher boa, mulher gorda e mulher de vermelho**. Consideramos que a escolha de tais textos poéticos privilegia o conjunto de ponderações acerca do corpo feminino que desejamos empreender, já que os conceitos comentados sobre o mesmo foram desenvolvidos com o objetivo de serem devidamente utilizados no decorrer da análise textual.

A seção cinco, **Poesia e insubmissão em Jenyffer Nascimento**, foi dedicada à apresentação da poeta Jenyffer Nascimento, marcando a constituição do seu lugar de fala, em função das características de sua poética voltada ao ativismo e militância acerca dos direitos femininos. Apresentamos sua primeira produção individual, **Terra fértil (2014)**, de onde foram extraídos os cinco poemas para análise, a saber: **Menina bonita sem laço de fita, Desensinamentos, Carne de mulher, Antítese**, e por fim, **A louca da casa**.

Para compor o mais amplamente possível o alcance desse estudo, procuramos ainda estabelecer os rumos convergentes e divergentes que se evidenciaram, durante a exposição e análise dos textos apresentados, mediante os discursos vexatórios e excludentes que pesam sobre a feminidade e a feminidade negra, propriamente dita, e as respectivas posturas de insubmissão e ativismo por meio da escrita de Angélica Freitas e Jenyffer Nascimento. Preocupamo-nos em desenvolver estudos acerca da lírica dessas duas poetisas engajadas na questão dos direitos da mulher, buscando suas principais tendências, no que concerne à temática, forma, conteúdo e recursos linguísticos utilizados na produção do texto poético.

Angélica Freitas e Jenyffer Nascimento pertencem à mais nova geração da poesia contemporânea brasileira e por conseguinte, trazem, em sua escrita, características que lhes são próprias, como a discussão acerca da dominação masculina. Sem qualquer dúvida, podemos afirmar que o elemento fundamental que permeia o texto de ambas as autoras se fixa no signo **corpo**. A ele são conferidos

diversos significantes, podendo surgir no texto a partir de vocábulos como: “a mulher vai passar nove meses com uma criança na barriga” (FREITAS, 2017, p. 70). Ou podem se apresentar da seguinte forma: “A carne mais barata do mercado não é a mulher negra!” (NASCIMENTO, 2014, p. 55), em que percebemos a mudança de tom de forma abrupta e contundente, passando de uma constatação afirmativa de um fato para uma demonstração de revolta e indignação por parte do sujeito poético diante do assédio sexual à mulher negra.

O vocábulo **mulher**, por sua vez, também representa uma palavra chave na poética dessas autoras. A “essa mulher de vermelho” (FREITAS, 2013, p. 31), do poema **Carne de mulher**, contrapomos “Nos ensinaram que somos feias”(NASCIMENTO, 2014, p. 151-153), verso retirado de **Desensinamentos**. Percebemos a diversidade com que as poetisas tratam este signo, conferindo ao primeiro a conjuntura da carnalidade e ao segundo a gradação de uma autoestima invadida.

A lírica de Angélica Freitas desnuda o corpo enquanto fruto de uma construção de caráter cultural, como afirma simbolicamente “a mulher é uma construção” (FREITAS, 2017, p. 45), utilizando esse signo para representar toda uma visão crítica acerca da identidade feminina: “a mulher basicamente é pra ser /um conjunto habitacional”. O vocábulo surge como elemento que expressa e sobre o qual se registram as caracterizações da condição em que se encontra a mulher no cenário cultural, assim como as ações e contingências que demarcam sua rotina: “a mulher vai ovular”. É parte central da poética freitiana o recurso linguístico de apropriar-se de discursos instituídos acerca dessa palavra para produzir reflexões, como ocorre em **mulher gorda**, pela associação da obesidade com a figura de um paquiderme. Sua poética se preocupa em denunciar as práticas sociais voltadas a conectar noções de fundo ético como bondade a hábitos de higiene e cuidados de si, fato encontrado em **porque uma mulher boa**: “porque uma mulher boa/é uma mulher limpa”, expondo os estereótipos que associam beleza com limpeza, sujeira com feiura. O aspecto físico se torna uma abordagem fundamental na poesia de Freitas, promovendo a clarificação dos processos de dominação sobre a mulher, por cuja representação a autora demonstra os juízos de valor vigentes na cena cultural, como vemos em “alguma coisa ela quer/prá ter posto esse vestido” no poema **mulher de vermelho** (FREITAS, 2017, p. 31). A partir do tema **corpo** Angélica Freitas desenvolve toda uma proposta literária de cunho crítico e permeado de alto teor político, o que se denota por meio das

diferentes estratégias linguísticas por ela utilizadas para provocar olhares mais profundos e reflexivos acerca dos discursos disciplinantes sobre a mulher, vigentes na sociedade.

Jenyffer Nascimento, por sua vez, apresenta uma escrita que traz em seu cerne a marca fundamental do **corpo feminino negro**, de onde emanam todas as discussões críticas e políticas do sujeito poético. Observamos a exploração desse ponto de partida enquanto palco de todo um processo de autorrejeição, enquanto espaço de construção de identidades pela influência dos discursos midiáticos sobre a beleza e demais exterioridades, em detrimento do Ser e seu desejo. Essa conjuntura se evidencia claramente em “Do nariz já não gosta/Da boca tem vergonha” (NASCIMENTO, 2014, p. 76-77), fragmento de **Menina bonita sem laço de fita**. A partir do signo corpo a autora dissemina a discussão acerca da problemática que envolve a questão da formação da identidade negra, ao demarcar de que formas o mesmo é afetado e marcado, enquanto ponto para o qual incidem os discursos disciplinares, o que exemplificamos em **Desensinamentos**:

Estão a moldar nossos pensamentos,
A roubar nossa autoestima.
Nos ensinaram um andar cabisbaixo.
Corpos curvados encaram o chão
Como se olhar o céu ou o front
Não fosse algo permitido para negras (NASCIMENTO, 2014, p. 151-153)

O corpo em Nascimento assume a conotação de objeto de desejo, associado a pedaços de carne que se compra em mercados e açougues, cuja qualidade o freguês avalia: “Quanto vale ou é por quilo?/Carne de primeira, de segunda/ Carne de mulher?” (NASCIMENTO, 2014, p. 55), no poema **Carne de mulher**. Se numa auto-observação o aspecto físico pode ser visto de forma agradável, sob o olhar do outro, a perspectiva será oposta, marcando a diferença entre o autorreconhecimento e aceitação de si em oposição ao discurso ouvido sobre si:

Nua em frente ao espelho.
(...)
E me sinto mulher.
Nas ruas é bem diferente.
Me veem
Como pedaço de carne (NASCIMENTO, 2014, p. 55).

Em **A louca da casa**, contudo, o signo corpo está velado graficamente, porém de modo subliminar sua presença é sempre marcante, e como vemos no fragmento abaixo, o sujeito poético, ao declarar suas preferências, faz analogia direta ao emprego de seu aparato físico:

Gosto da brasa
Conversa fiada
Perambular de madrugada
Conhecer becos, botequins e praças (NASCIMENTO 2013, p. 37).

Coube-nos ainda investigar se haveria uma dimensão de caráter estético e simultaneamente político na poética dessas autoras, atendo-nos ao cuidado de estabelecer as especificidades entre suas escritas. Essa dimensão binária tornou-se nos também um tema caro no sentido de perceber de que formas ambas se utilizam de todo um aparato de artifícios linguísticos tais como a apropriação, a paródia, a sátira e a ironia. Se a principal diferenciação entre a escrita de ambas reside na gradação crescente da tonalidade com o sujeito poético emite sua crítica, em matizes ascendentes de irascibilidade e a irritação próprias de alguém que se rebela, ambas as produções possuem o intuito expresso de produzirem escrituras de resistência, com a finalidade de desconstruir e romper a naturalidade com que os discursos disciplinantes oprimem a mulher.

Esta proposta exigiu que nos postássemos de modo a compreender as relações existentes entre o pensamento feminista e a arte de escrever, circunscrevendo aí as intercessões entre o corpo, gênero e a própria escrita. Ao findá-la esperamos ter evidenciado como o texto literário de duas autoras diversas, possuindo ângulos diferenciados de observação e experiência, consegue identificar, se rebelar e contestar, por meio de sua poesia, os sistemas de dominação a que, historicamente, vem sendo submetido o sexo feminino. Nesse contexto, tivemos a oportunidade de corroborar a existência de toda uma simbologia que envolve a questão do corpo, o elemento essencial de toda a poesia contemporânea, tornando-se possível estabelecer conexões indeléveis entre ele e a realização do texto poético, notadamente na obra das autoras em questão, Angélica Freitas e Jennyfer Nascimento.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. **A máquina performática**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ANDRADE, Mário de. Amor e medo. In:_____. **Aspectos da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

AVANCINI, Atílio. **Lavagem do Bonfim** – formas de reportar. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2016.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem/ Estrela da manhã**. Edición Crítica. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1970.

BERND, Zilá. **O que é negritude**. 1988. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BRANCO, Lúcia Castello. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BUENO, Silveira. **Minidicionário da língua portuguesa**. São Paulo: FTD, 2007.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam**: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LORETO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, José Galante de. **Enciclopédia de Literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Academia Brasileira de Letras, 2001.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

DE LUCA, Leonora. O “feminismo possível” de Júlia Lopes de Almeida. **Cadernos Pagu**. n.12 , p. 275-299, 2015. Disponível em:
<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634918>>
Acesso: 20 jan. 2019.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FAUSTINO, Carmen, in: NASCIMENTO, Jenyffer. **Terra fértil**. São Paulo: Mijba, 2014.

FEITOSA, Charles. **Explicando a filosofia com arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. **A história da sexualidade 1 – a vontade de saber**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

FREITAS, Angélica. **um útero é do tamanho de um punho**, Companhia das Letras, 2013.

GOMES, Carla; SORJ, Bila. **Corpo, geração e identidade: a Marcha das vadias no Brasil. Sociedade e estado**. vol.29 no. 2 Brasília May/Aug. 2014.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolo da identidade negra**. Autêntica Belo Horizonte: 2006.

KLIEN, Julia. Na poesia. In: HOLANDA, Heloísa Buarque. **Explosão feminista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. **Vocabulário da psicanálise**. 11. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LEROUX, Liliane; RODRIGUES, Renata Oliveira. **Deslocamentos da nova literatura marginal: os sentidos de “periferia” e o livre ficcionar do artista**. *Revista Antares*, vol. 6, nº 12, jul/dez 2014.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: NOVAIS, Fernando A. **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MEIRELES, Cecília. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Companhia J. Aguilar Editora, 1958.

MILLETT, Kate. **Sexual politics**. Urbana: University of Illinois Press, 2000.

MOORE Jr. Barrington. **As Origens Sociais da Ditadura e da Democracia**. Jr. Editor, Turim, 1976.

MARÇAL, Matheus Menezes. **Nos olhos de mulheres negras: estudo das poéticas de Cristiane Sobral, Jenyffer Nascimento e Lívia Natália**. 2018. 144 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

NASCIMENTO, Jenyffer Silva do. **Terra Fértil**. São Paulo: Mijba, 2014.

NOVAES, Adalto (Org.). **O homem-máquina**: a ciência manipula o corpo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp**: ou o castelo da pureza. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Adélia. **Bagagem**. São Paulo: Siciliano, 1993.

PEREIRA, Valéria Cristina Ribeiro. Mulher, feminino e feminismo: o lugar e a voz na cultura ocidental. **Verbo de Minas**. v. 15, n. 26, 2014. p. 1-18. Disponível em: <<https://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/558/628>>. Acesso: 15 ago. 2019.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Raquel (Orgs.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: UNESP, 2003.

QUEIROZ, Eça de. **O primo Basílio**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala**. Belo Horizonte: Letramento. Justificando, 2017.

_____. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, Stephanie. **Quem somos**: Mulheres negras no plural, nossa existência é pedagógica. In: HOLANDA, Heloísa Buarque. **Explosão feminista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SENA, Fernando Reis de. Entre becos e vielas: Jenyffer Nascimento e a (des) construção do feminino. **Darandina Revista Eletrônica**. Juiz de Fora, v. 09, n. 2, p.

1-11, Fevereiro/2017. Disponível em:

<<http://www.ufjf.br/darandina/anteriores/volume-9-numero-2-.fevereiro2017/artigos/>>.

Acesso em: 05 fev. 2019.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

TAYLOR, Diana (Org.). **Michel Foucault**: conceitos fundamentais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

TELES, Norma, in **História das mulheres no Brasil**. (Org.); Mary Del Priore. 7. ed. – São Paulo : Contexto, 2004.

VIEGAS, Ana Cláudia. Nomes de autor para além das páginas: como e para que os escritores do século XXI falam de si. In: DAFLON, Claudete; GARBERO, Maria Fernanda; SANTOS, Matildes Demétrio dos. **Agentes do contemporâneo**. Niterói: EDUFF, 2017.

VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

XAVIER, Elódia. **Tudo no feminino**: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.