



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"  
Campus de São José do Rio Preto

JOÃO PAULO ESCUTE

DE *RILKE SHAKE A UM ÚTERO É DO TAMANHO DE UM PUNHO:*  
TRANSFORMAÇÕES NA POESIA DE ANGÉLICA FREITAS

São José do Rio Preto  
2016

JOÃO PAULO ESCUTE

DE *RILKE SHAKE A UM ÚTERO É DO TAMANHO DE UM PUNHO:*  
TRANSFORMAÇÕES NA POESIA DE ANGÉLICA FREITAS

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *Campus de São José do Rio Preto*, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de concentração: Perspectivas Teóricas no Estudo de Literatura).

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Diana Junkes Bueno Martha

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

2016

Escute, João Paulo.

De Rilke shake a Um útero é do tamanho de um punho :  
transformações na poesia de Angélica Freitas / João Paulo  
Escute. -- São José do Rio Preto, 2016  
133 f.

Orientador: Diana Junkes Bueno Martha

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de  
Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - Séc. XX - História e crítica - Teoria, etc.  
2. Poesia brasileira - História e crítica - Teoria , etc. 3. Identidade de  
gênero na literatura. 4. Freitas, Angélica, 1973- Crítica e interpretação.  
I. Martha, Diana Junkes Bueno. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio  
de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.  
III. Título.

CDU – B869-1.09"19"

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE  
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

*Não. Não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados. (Clarice Lispector, in: A Hora da Estrela)*

## AGRADECIMENTOS E DEDICATÓRIA

Meu profundo agradecimento se destina à todos aqueles que, de alguma forma, tornaram este trabalho possível: minha orientadora, professora Diana, que acreditou em mim quando sequer eu mesmo acreditava; os colegas de pós-graduação que sempre me apoiaram e não me deixaram desanimar ao longo da caminhada; aos componentes da banca de qualificação, professor Orlando e professora Claudia que, com suas observações e correções me ajudaram a refinar o trabalho e lançar um olhar ainda mais profundo sobre o objeto aqui estudado; estendo agradecimentos também à professora Carla e ao professor Pablo, componentes da banca de defesa que direcionaram este trabalho para sua fase final, contribuindo da melhor maneira possível com suas considerações a respeito desta dissertação.

Agradeço ao apoio financeiro e incentivo da CNPq, importantíssimo para a realização dessa pesquisa.

Por fim, destino este trabalho a todas as mulheres que se dedicam ao estudo de poesia e também a todas aquelas que, de alguma forma – mesmo que não cientes disso – se relacionam com os *universos* escritos por Angélica Freitas.

## RESUMO

Em seu primeiro livro, *Rilke Shake* (2007), Angélica Freitas apresenta poemas que mostram as distintas dicções que marcam a sua poesia e que, compondo a mistura do livro, resultam em um “*drink*” de tradição e contemporaneidade. Neste trabalho realizamos um estudo da obra *Um útero do tamanho de um punho* (2012), a fim de elucidar o discurso sobre a mulher que emerge dos poemas, já indicado pelo título do livro, procurando, a partir disso, delinear as possíveis transformações na trajetória da poeta ao estabelecer diferenças e semelhanças entre esta obra e a primeira publicação, estudada na pesquisa de iniciação científica que antecedeu a presente dissertação, de modo a poder avaliar o lugar de Freitas no cenário da poesia brasileira contemporânea, em que distintas linhas de força se fazem notar. Em *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), é possível perceber que a leveza do livro anterior, dá lugar a uma atmosfera mais densa, com a manutenção da ironia, para escrever sobre a mulher, evidenciando não só a visão contemporânea do sujeito feminino mas toda uma tradição que, durante séculos, reforçou rótulos que submeteram a mulher a um lugar inferior na sociedade patriarcal. A escrita de Freitas não se dá de maneira aleatória, uma vez que a poeta possui um projeto poético coeso, compreendendo a temática do diálogo com a tradição e a questão do feminino, que abraça questões de gênero e sexualidade, sempre lançando mão de referências que misturam um refinado conhecimento erudito com elementos das culturas de massa, popular brasileira e pop. Os poemas convidam o leitor a ir além da gargalhada ao final do último verso, expandindo uma leitura simples e revelando, após uma cuidadosa degustação do *shake* de Freitas, uma reflexão provocada por esse riso aparentemente despretensioso. O discurso sobre o feminino, entrelaçado com o diálogo entre tradição e reinvenção poética, permite que *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) se comunique com *Rilke Shake* (2007), revelando, assim, que mesmo se tratando de *work in progress*, a escrita de Freitas nos permite delimitar características e temas recorrentes a serem explorados neste trabalho.

**Palavras-chave:** Angélica Freitas; *Um útero é do tamanho de um punho*; poesia brasileira contemporânea, invenção poética, gênero.

## ABSTRACT

In her first book, *Rilke Shake* (2007), Angelica Freitas presents poems that show the different dictions that mark her poetry and composing the mixture of the book, resulting in a drink of tradition and modernity. In this work we carried out a study of the book *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) in order to elucidate the discourse on women emerging from the poems, as indicated by the book's title, looking, from this, outline the possible changes in the poet's trajectory to establish differences and similarities between the second and the first publication, studied in my previous research leading up to this work, in order to assess the place of Freitas in the scenario of contemporary Brazilian poetry, in which different power lines are remarkable. In *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), it's possible to see that the lightness of the previous book, gives way to a more dense atmosphere with the maintenance of irony, to write about women, showing not only the contemporary view of feminine subject but also tradition that for centuries, reinforced labels that submitted the woman to a lower place in the patriarchal society. Freitas's writing does not happen randomly, as the poet has a cohesive poetic project, comprising the theme of dialogue with the tradition and the issue of women, which embraces issues of gender and sexuality, always making use of references mixing a refined knowledge with elements of mass culture, Brazilian and pop culture. The poems invite the reader to go beyond the laughter at the end of the last verse, expanding a simple reading and revealing, after careful tasting Freitas's shake, a reflection caused by this seemingly unassuming laughter. The discourse on the feminine, intertwined with the dialogue between tradition and poetic reinvention, allows *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) to communicate with *Rilke Shake* (2007), showing thereby that even being a work in progress, Freitas's writing allows us to define recurring characteristics and themes to be explored in this work.

Keywords: Angelica Freitas; *Um útero é do tamanho de um punho*; Brazilian contemporary poetry, poetic invention, gender.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	7
<b>I: <i>UM ÚTERO CABE EM UM RILKE SHAKE</i></b>	11
<b>II: DA PEDRA LASCADA À CONSTRUÇÃO DA MULHER</b>	35
<b>2.1: As águas que limpam a mulher</b>	44
<b>2.2: Mulher de rótulos</b>	68
<b>2.3: Construção padronizada</b>	74
<b>III: ÚTERO: A ORIGEM DA MULHER, DO HOMEM, DA POESIA</b>	79
<b>IV: A MULHER NO <i>GOOGLE</i>, NA ARGENTINA E NO CORAÇÃO DOS TROUPAS</b>	98
<b>4.1: A Poesia do <i>Google</i></b>	98
<b>4.2: Viagem à Argentina</b>	107
<b>4.3: Memórias e confissões do Livro Rosa</b>	115
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	127
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	130



## INTRODUÇÃO

Natural de Pelotas, a gaúcha Angélica Freitas é formada em Jornalismo pela UFRGS. Viveu temporariamente em vários países, como Holanda, Bolívia e Argentina, onde teve poemas publicados pela primeira vez em um livro organizado pelo poeta e crítico argentino Cristian De Nápoli, em 2006. No ano seguinte, em seu primeiro livro, *Rilke shake*, já se nota o trabalho da poeta, que soube engendrar elementos da cultura pop e de massa com inteligência numa composição que envolve tradição e contemporaneidade sob uma perspectiva leve e humorada, que em alguma medida atenuam a ironia muito presente ao longo do livro. As viagens pela Europa e América Latina contribuíram tanto para a produção de *Rilke shake* (2007) quanto para a do segundo livro, *Um útero é do tamanho de um punho*, de 2012, obra que terá maior destaque neste trabalho, pois com base em leituras e análises de seus poemas, apontaremos as possíveis transformações e mudanças na escrita de Freitas do primeiro para o segundo livro, de modo a elucidar algumas das escolhas da autora e a maneira com que ela trata dos temas a que se propôs.

O trabalho de Freitas, seja como crítica ou poeta, foi bastante divulgado por meio de *blogs*: Em 2006, a autora publicava poemas semanalmente no *blog Algavária*, hoje inativo, mas sua atuação foi maior em *Modo de Usar & Co*, surgido em 2008, uma espécie de revista de poesia, que traz informações sobre a produção de outros autores, visando colaborar no debate acerca da poesia. É interessante ressaltar que o *blog* traz postagens sobre autores de diversos países, permitindo que se ampliem os conhecimentos sobre o fazer poético e as dimensões do gênero. Ao lado de Marília Garcia e Ricardo Domeneck, Freitas colabora com o *blog* – que atualmente continua ativo, tendo divulgação de seu conteúdo em uma página própria no *facebook* - que permite o contato do leitor não só com a produção da crítica contemporânea, mas também com formas de fazer poético de outras culturas, como a chinesa clássica, por exemplo. *Tome uma xícara de chá*, era, até 2012, a página pessoal de Freitas, porém nenhuma nova entrada foi adicionada depois de maio do referido ano, de modo que a autora passou a divulgar sua participação em eventos, como leituras de poesia e mesas redondas, por meio de suas páginas pessoais em redes sociais.

O presente trabalho é antecedido pela pesquisa de iniciação científica que teve *Rilke shake* (2007) como objeto e se propôs a elucidar o discurso que emergia dos poemas e tratar do diálogo com a tradição neles estabelecido, contando com um aparato teórico que nos permitiu discorrer a respeito de características importantes da poesia de Freitas – humor, riso, ironia – e ainda sobre o lugar em

que se encontra a obra da autora, tendo sido possível concluir que a produção da poeta deve ser abrangida no escopo da contemporaneidade, o que equivale dizer que, para compreendê-la, é necessário estabelecer que a poesia contemporânea é aquela que, de acordo com Franchetti (2012), reivindica o seu lugar como poesia, pois conquistando esse direito de pertencimento e inclusão, também se alcança o reconhecimento de sua qualidade; porém, ao contrário do que propõe Franchetti (2012), a poesia de Freitas não faz parte do rol que deixa de priorizar a comunicação, mas, ao contrário, afirma-se por um alto poder comunicativo, pautado na coloquialidade, sem abrir mão da erudição e do rigor. O leitor em geral alcança a poesia de Freitas pois, no nível de uma leitura fluída que não reflita a respeito das questões propostas pela poeta, seja por não ter conhecimento das referências utilizadas nos poemas ou por quaisquer outros motivos, não se atenta para toda a problemática desenvolvida no decorrer dos versos. Logo, é possível que a poesia de Freitas se comunique com seu leitor, porém, para que haja pleno entendimento do que a autora se propõe a explorar, é exigido desse leitor um certo grau de conhecimento para que acompanhe a reflexão contida por detrás da aparente despreensão das composições da poeta.

O constante diálogo entre tradição e reinvenção e a abordagem da temática feminina em amplo sentido são, pois, traços do projeto poético da autora, presente em *Rilke shake* (2007) e em *Um útero é do tamanho de um punho* (2012). Em outras palavras, admitimos aqui que é um projeto pois, ao lançar mão, de maneira recorrente, das referidas temáticas, percebemos que a escrita de Freitas não se dá de forma aleatória pois, além do trabalho com a forma, a abordagem coesa do tema demonstra que a autora segue uma linha de produção poética que se dedica a discorrer sobre tais tópicos, construindo, assim, não apenas uma obra baseada em determinadas questões, mas todo um pensamento acerca das mesmas. É válido frisar, entretanto, que a temática do diálogo com a tradição que se estabelece na obra de Freitas é, de certa forma, um ponto mais forte e que vai caracterizar a escrita da autora, não apenas no tocante à poesia, mas em produções como a novela gráfica *Guadalupe*, lançada em 2012 em parceria com o ilustrador Odyr, pela editora Companhia das Letras.

Na referida obra, Freitas narra uma *road trip* em que temáticas de seus dois livros de poemas acabam por se cruzar, em especial, o diálogo entre culturas e a questão do feminino (note-se que, ao tratar do feminino, Freitas não aborda apenas vozes de mulheres cisgêneras heterossexuais, mas também cis-homossexuais e trans). A menção a *Guadalupe* (2012) ressalta que o projeto poético da poeta perpassa sua produção e se coloca, então, como uma constante nas três publicações que marcam o início da obra literária da autora.

Ao comprovar a existência de um projeto poético, buscamos introduzir a produção da autora para que seja possível apontar entre os dois livros de poemas as possíveis diferenças existentes, seja

na escrita ou na abordagem dos temas existentes na obra. Quanto à obra *Guadalupe* (2012), a mesma será mencionada sempre que necessário, porém não exploraremos nenhuma análise ou leitura de maneira mais aprofundada, abrindo caminho, assim, para trabalhos futuros acerca da novela gráfica e as temáticas que aborda.

No capítulo I, discorreremos acerca da relação entre *Rilke shake* (2007) e *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), apontando, por meio de análises, a existência da temática do feminino em meio ao diálogo com a tradição que a poeta estabelece em seus poemas. No capítulo II, as questões a respeito do feminino serão abordadas a partir da leitura e análise de poemas de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), passando por discussões a respeito do movimento feminista, temática de gênero e movimento LGBT. Ressaltamos que essas discussões acontecerão de acordo com a demanda necessária para a compreensão da utilização dessa temática no segundo livro em comparação com a recorrência desses temas em *Rilke shake* (2007), porém sem perder de vista o trabalho de construção dos poemas, ou seja, ainda que a temática salte aos olhos é o modo como é apresentada enquanto poesia que nos interessa, pois é pelo rigor e inventividade que notamos o amadurecimento do projeto poético de Freitas, ao mesmo tempo em que o diálogo com a tradição vai cedendo espaço ao tratamento do feminino.

No capítulo III, apresentamos a leitura do poema que dá título ao segundo livro de Freitas, elucidando o discurso sobre o útero e como a poeta o concebe em seus versos. A escolha em dedicar um capítulo inteiro para a referida análise se justifica pela importância do poema no todo do livro pois, ao falar do útero, Freitas o enuncia como gênese da vida, elaborando uma discussão que aborda desde a temática de gênero até a prática do aborto, sempre colocando a mulher como protagonista ao ironizar discursos do machismo.

O capítulo IV encerra as análises de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) elucidando não apenas os estereótipos atribuídos à mulher nos *3 poemas com o auxílio do Google*, mas a desconstrução dos papéis de gênero impostos, além da tentativa da poeta em escapar da crise em sua poesia em *Argentina* e, por fim, os versos confessionais do *Livro rosa do coração dos trouxas*, em que Freitas introduz um eu-poético que revisita suas memórias, lançando mão de referências que guiam a leitura para um desfecho irônico, encerrando o livro com a descrição de um inesperado casamento.

No tocante às análises, o uso do termo “eu-poético” nos causa desconforto em relação ao choque entre seu gênero gramatical e o gênero da voz que fala nos poemas que, em sua grande maioria, é uma voz feminina: tratar no masculino o eu-poético de um livro que discorre a respeito do feminino e coloca a mulher como centro e protagonista nos é inevitavelmente incômodo. Porém, apesar do

desconforto, visando as ambições dessa pesquisa mestrado, acataremos a teoria literária no que diz respeito ao uso do termo, mas julgamos urgente a proposição de um termo que se refira de maneira neutra à voz que fala no poema, ideia que pretendemos explorar em estudos futuros.

Por fim, as considerações finais arrematam nossas leituras explicitando não conclusões finais a respeito do trabalho da poeta, uma vez que é de extrema importância frisar que a obra de Freitas não é um trabalho fechado, sendo, assim, considerada como *work in progress*, mas sim um desfecho para o que foi, neste trabalho, lido, pensado e exposto. Contamos com referências de outros trabalhos sobre a obra da poeta, visando não só o enriquecimento de nossa pesquisa mas a contribuição com a divulgação da fortuna crítica de Freitas e, assim, com os estudos de poesia contemporânea.

## CAPÍTULO I: *UM ÚTERO CABE EM UM RILKE SHAKE*

Se em *Rilke shake* (2007) Freitas discorreu sobre questões relacionadas ao cânone literário e questões de tradição e reinvenção, em *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), a questão feminina está em evidência, de modo que a autora escreve a respeito dos estereótipos atribuídos à mulher, além de tratar sobre questões afetivas e identidade de gênero, temáticas que já de mostravam presentes em *Rilke shake*, sobretudo nos poemas “ai que bom seria ter um bigodinho” (FREITAS, 2006, p. 11), “na banheira com gertrude stein” (ibid., p. 32), “a mulher dos outros” (ibid., p. 33), “alice babette, primeiro movimento” (ibid., p. 34), “ombro/épaule” (ibid., p. 35), “jogo sujo, allegro andante” (ibid., p. 36) e “epílogo” (ibid., p. 37), mas que não eram o cerne do projeto do livro.

Ao olhar para a produção escrita por mulheres no Brasil, é possível notar que Freitas faz parte de um rol composto por várias outras autoras que a antecederam em um fazer poético que ao dela se aproxima, e para ficarmos apenas com alguns nomes da poesia, mencionamos Adélia Prado, Hilda Hilst, Alice Ruiz, Leila Mícolis, Ana Cristina Cesar e Ledusha na produção de uma poesia que dá voz ao feminino e, por seus versos, vai costurando um discurso que coloca em seu centro não apenas a mulher, mas seu desejo, suas ideias, seu modo de agir, sua existência – tantas vezes diminuída, ignorada ou apagada.

Algumas dessas autoras, como Freitas, valem-se muitas vezes, do diálogo com a tradição literária na composição de poemas para situar a questão do feminino. É o caso de, por exemplo, “Com licença poética”, de Adélia Prado (1993, p. 11) e em “drumundama”, de Alice Ruiz (1984, p. 60), ambas aludindo à obra de Drummond -, além de vários poemas de Hilda Hilst, criando uma espécie de releitura da tradição sob o viés da ironia e do humor, problematizando o lugar da mulher no mundo, sua condição, o modo como é recebida pela sociedade.

No que tange ao feminino em si, Mícolis, por sua vez, vale-se de um humor mais ácido para tratar em sua produção de questões como sexualidade e gênero, além de explorar a figura do corpo feminino, como em “Poema para teus seios”<sup>1</sup>. Ana Cristina Cesar e Ledusha, por seu turno, encontram-se mais próximas, temporalmente, de Freitas, e pertencem ao movimento conhecido como *poesia marginal*<sup>2</sup>, dos anos 70, que trata, grosso modo, da produção da conhecida *geração*

---

<sup>1</sup> A obra da poeta Leila Mícolis está disponível no do *site* da autora: [http://www.blocosonline.com.br/sites\\_pessoais/sites/lm/leila/leilacic.htm](http://www.blocosonline.com.br/sites_pessoais/sites/lm/leila/leilacic.htm) (acesso em: 15/10/2015)

<sup>2</sup> Não exploraremos o referido tema neste trabalho, de modo que a evocação a este tipo de produção poética é feito com o intuito de apontar as semelhanças da escrita de Freitas com a mesma. Para aprofundar na temática da poesia marginal, indicamos a obra “Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70”, de Heloísa Buarque de Hollanda, publicada em 2004 pela editora Aeroplano.

*mimeógrafo*, recebendo esse nome pelo fato de ter sido este o meio mais popular de elaboração de livros de poesia que seriam distribuídos para o público, produzidos de maneira independente, sem contar com o suporte de editoras e, com isso, sem passar pela censura do regime militar que assombrava o país.

*Rilke shake* (2007) foi o primeiro livro de poemas de Freitas a ser publicado, integrando a coleção de poesia contemporânea *Ás de Colete*, dirigida pelo carioca Carlito Azevedo, pela editora Cosac Naify, que traz outros nomes da poesia atual, mas também nomes já consagrados: Ricardo Domeneck e Marília Garcia, parceiros de Freitas no blog mencionado anteriormente; Marcos Siscar, um dos grandes nomes no cenário contemporâneo da poesia brasileira; Chacal, expoente da poesia marginal dos anos 70 e sua antologia poética e poesias traduzidas de Carlos Drummond de Andrade, dentre outros títulos. No livro de Freitas estão presentes poemas publicados no *blog* pessoal da autora e que foram traduzidos e publicados em países como Espanha, México e Estados Unidos nos anos seguintes à publicação da obra. Em uma resenha de *Rilke shake* (2007), a crítica americana e tradutora, responsável pela versão em inglês de alguns poemas de Freitas, Hilary Kaplan (2012) define seu conteúdo como “poetry approached as a shake of languages, words, canonical tradition and a measure of delight, whirred in postmodernity’s ironic blender”<sup>3</sup>. O primeiro livro de Freitas ainda foi traduzido para o alemão pelo poeta Odile Kenner e publicado pela editora Luxbooks, integrando a coleção Luxbooks Latin, que conta com nomes como os poetas argentinos Sergio Raimondi e Fabián Casas<sup>4</sup>.

A obra em evidência foi objeto de nossa pesquisa de iniciação científica, iniciada em 2012, possibilitando-nos a familiarização com a produção de Freitas e a degustação dos *drinks* de tradição com diversos ingredientes contemporâneos preparados pela autora conforme nos descreve Kaplan (2012) em sua crítica. Em sua dissertação de mestrado, Gustavo Hayashi (2014) também teve *Rilke shake* (2007) como objeto de estudo, sendo uma das importantes referências a serem utilizadas neste trabalho.

---

<sup>3</sup> Poesia abordada como uma mistura de idiomas, palavras, tradição canônica e uma medida de prazer, que zumbem no liquidificador irônico da pós-modernidade (tradução nossa). Texto original disponível em: [http://www.digitalartifactmagazine.com/issue2/Translating\\_Poems\\_from\\_Angelica\\_Freitas\\_Rilke\\_shake](http://www.digitalartifactmagazine.com/issue2/Translating_Poems_from_Angelica_Freitas_Rilke_shake) (acesso em: 15/10/2015)

<sup>4</sup> As informações a respeito das traduções da obra de Freitas foram consultadas no *blog* Modo de Usar & Co., disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2011/01/rilke-shake-de-angelica-freitas-e.html> (acesso em 11/01/2016) e no artigo de Ricardo Domeneck sobre a autora publicado no site de DW, disponível em: <http://www.dw.com/pt/shake-na-1%C3%ADngua-de-rilke-livro-da-poeta-ang%C3%A9lica-freitas-%C3%A9-lan%C3%A7ado-na-alemanha/a-14986299> (Acesso em 11/01/2016)

Na pesquisa anterior acerca de *Rilke shake* (2007) foi possível constatar a simplicidade de linguagem utilizada por Freitas, a *leveza* escolhida pela autora no momento da composição dos poemas e que garante à sua obra o encaixe na primeira proposta de Calvino (1988), a leveza, exposta em suas *Lições Americanas* – publicadas pela Companhia das Letras, no Brasil, como *Seis propostas para o próximo milênio*. Ao estabelecer o diálogo com a tradição, Freitas evidencia a crise do poeta contemporâneo com relação ao cânone literário, um movimento de negação da tradição em busca do novo e, ao evocar uma postulação de Siscar (2010) a respeito desse *embaraço*, lemos que o autor escreve que a poesia contemporânea brasileira demonstra a ausência de algumas forças mestras, assumindo o aspecto de retratação ou de refluxo com relação às décadas que a precederam, o que, de acordo com o autor, não resulta de um empobrecimento da mesma (SISCAR, 2010, p. 167).

Freitas lança mão de seu *paideuma*<sup>5</sup> na composição dos poemas, referindo-se não apenas aos autores que leu mas a viagens que fez, culturas que conheceu, idiomas que conhece e com *Rilke shake* (2007), inaugura um projeto poético que se estende até sua obra mais recente, *Guadalupe* (2012), passando por *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), e que trata justamente do diálogo entre tradição e reinvenção. Quando dizemos que Freitas segue um *projeto poético*, significa que seus dois livros não se compõem de poemas aleatórios, como uma espécie de antologia, uma seleção com temáticas diversas escrita pela autora.

A poeta ri da tradição e a coloca ao lado de elementos da cultura popular e de massa na tentativa de negá-la, mas é justamente nessa negação que reside a importância da voz dos clássicos trazidos para o poema, pois mesmo para refutar a tradição é preciso que se volte a ela. Freitas, então, escreve de uma forma que, um leitor mais preparado, consegue captar várias referências, não apenas as explícitas, mas também outras, que evidenciam seu *paideuma* e, com isso, a importância que a própria autora confere à tradição literária de que se está rindo ou que se questiona nas composições. Estudos recentes, que têm contribuído com a fortuna crítica da autora, discorrem a respeito da relação entre a obra de Freitas e seu leitor:

(...) pode-se afirmar que sua obra poética se reaproxima do cotidiano do leitor contemporâneo de modo acentuado, o que, somando à presença da poeta nas mídias sociais (...) (enfim, no corpo a corpo com o leitor, de alguma maneira semelhante ao praticado pelos poetas da “geração marginal”), talvez forneça

---

<sup>5</sup> Pound (1970) utiliza este termo para definir uma escolha das melhores obras como o legado cultural a ser deixado: é uma escolha individual de cada autor que não necessariamente contemplará apenas obras consagradas, mas também aqueles textos que contribuíram para seu avanço de linguagem, com sua bagagem literária.

os indícios de uma explicação para o arrebatamento que Angélica Freitas vem causando no cenário poético (e, por que não dizer?, alargando-o, devido ao público jovem que a lê). (HAYASHI, 2014, p. 17)

Em sua dissertação sobre o primeiro livro de Freitas, Hayashi (2014) ainda afirma que a poesia da autora exige conhecimento do leitor, tanto no que diz respeito à tradição literária, quanto à cultura popular e *pop*. No tocante a referências mais eruditas e/ou culturais de outros países, essa demanda de conhecimento torna-se ainda maior, uma vez que, justamente por se valer de sua experiência pessoal – como viagens e temporadas vivendo em contato com outras culturas –, a poeta escreve usando esses elementos que, muitas vezes, são desconhecidos pelo leitor.

Ao aproximar Freitas dos poetas marginais, Hayashi (2014, p. 17) estabelece um interessante paralelo, nos fazendo visualizar duas imagens que se assemelham: na década de 70, os poetas do mimeógrafo entregavam suas poesias nas ruas, indo ao encontro do leitor, possibilitando um encontro entre as duas partes que compõem a poesia (aquele que colhe as palavras e as coloca sob o papel e aquele que as recebe em seus braços no momento da leitura) e, atualmente, Freitas, assim como aqueles poetas que iam de encontro ao público, se relaciona com seus leitores por meio de postagens em *blogs*, de seus *tweets* ou de seus *posts* no *facebook*. É uma poeta acessível, mas ao mesmo tempo, exige uma certa sofisticação de seu leitor para que sua proposta seja compreendida: recebe-se o poema no colo não para acomodá-lo ali, mas sim para relê-lo, pensa-lo, ruma-lo. O leitor da poesia de Freitas não pode – nem deve – se conformar com a primeira leitura.

Ainda mencionando nossos estudos anteriores sobre *Rilke Shake* (2007), compreendemos que o livro figura como uma espécie de balcão de lanchonete, onde a poeta nos serve vários *shakes*/poemas, cada um com ingredientes próprios, porém integrando o mesmo *menu*, que nada mais é do que uma metáfora para o projeto poético de Freitas, o diálogo com a tradição. A imagem desse balcão de lanchonete aqui utilizada alude ao fato de que, ao devorar as várias referências colocadas por Freitas em seus poemas, o leitor sente-se bem servido, tanto no que diz respeito à tradição, quanto no que diz respeito à reinvenção poética proposta por Freitas, que tempera tudo o que nos serve com generosas doses de ironia e cultura.

O título *Rilke shake* nos sugere uma ideia de mistura, composto por uma paronomásia que une dois elementos de culturas opostas, sendo Rainer Maria Rilke, poeta alemão do século XX, o primeiro deles. A recepção da poesia de Rilke no Brasil é, segundo Sússekind (2009), um reflexo do próprio fazer poético do autor, conforme lemos no seguinte excerto:



[...] a recepção de Rilke no Brasil se caracteriza por uma duplicidade, que reflete a bifurcação dos caminhos tomados por sua própria poesia. Por um lado, o poeta do inefável, das “legiões de anjos” aos quais se dirige a primeira das Elegias de Duíno; por outro lado, o poeta da precisão do olhar, que descreve a pantera ou a dançarina espanhola nos Novos poemas. No Brasil, foi o primeiro aspecto que suscitou a admiração inicial por Rilke, sobretudo entre os autores da chamada Geração de 45, desencadeando uma espécie de “rilkeanismo” em língua portuguesa. (SÜSSEKIND, 2009, p. 12)

O segundo elemento que compõe o título da obra faz referência ao popular *milk shake*, bebida de origem norte-americana que tem seu preparo baseado na mistura de ingredientes, resultando num produto final homogêneo que agrada a vários paladares. A relação de aproximação entre os dois elementos presentes no título do livro se dá principalmente pelo parentesco sonoro entre eles, de modo que, o nome do autor, Rilke, metaforizaria a tradição literária, o cânone, enquanto *shake* faz uma alusão à mistura da cultura de massa e da cultura erudita presente em praticamente todos os poemas que compõe o livro. Para mastigar muito bem tudo o que está por vir em *Rilke shake*, introduzimos o poema sem título que abre o livro e, a partir de sua leitura, pretendemos demonstrar algumas características da autora mencionadas neste capítulo. Arriscaríamos dizer, inclusive, que talvez esteja neste poema uma proposta de “arte poética”, em que humor e ironia se entrelaçam em diálogo com a tradição<sup>6</sup>:

1 DENTADURA perfeita, ouve-me bem:  
2 não chegarás a lugar algum.  
3 são tomates e cebolas que nos sustentam  
4 e ervilhas e cenouras, dentadura perfeita.  
5 ah, sim, shakespeare é muito bom,  
6 mas e beterrabas, chicória e agrião?  
7 e arroz, couve e feijão?  
8 dentinhos lindos, o boi que comes  
9 ontem pastava no campo. e te queixaste  
10 que a carne estava dura demais.<sup>7</sup>  
11 dura demais é a vida, dentadura perfeita.  
12 mas come, come tudo que puderes,  
13 e esquece este papo,  
14 e me enfia os talheres.

---

<sup>6</sup> Agradecemos aos comentários e sugestões feitas pelo professor Orlando Amorim a partir de sua leitura do poema em evidência durante o exame de qualificação deste trabalho, nos permitindo, assim, elaborar uma melhor análise de dados.

<sup>7</sup> O tempo verbal em: “a carne **estava** dura demais”, sugere que a carne foi comida também no dia anterior, portanto, se em um primeiro momento poder-se-ia pensar que é a carne quem diz “me enfia os talheres”, é justamente o tempo verbal do verbo estar no pretérito imperfeito que inviabiliza a hipótese, a nosso ver, de que é da carne a voz do verso final; preferimos supor que ao longo do poema mantém-se o diálogo entre o eu-lírico e a dentadura.

(FREITAS, 2007, pág. 7)

Composto por 14 versos e métrica livre, o poema pode ser dividido em três momentos: o primeiro, versos 1 a 7, em que se argumenta a favor da alimentação saudável e o segundo, versos 8 a 11, que diz respeito a uma divagação existencial e os versos 12 a 14, que encerram o poema e a reflexão (metapoética) apresentada. Apesar de figurar na página em um bloco único, o poema tem o número de versos de um soneto e o último verso apareceria, então, como uma sátira da chave de outro, desconstruindo o tom elevado que ela, em geral, apresenta. É no último terceto – imaginando aqui uma separação dos versos 12 a 14, que aparecem rimas finais, anunciando também a ironização da forma clássica por excelência, são os ares do soneto que aí se introduzem, nas rimas entre *puderes* e *talheres* e uma desestabilização da interlocução que até então era mantida, entre o eu-lírico e a dentadura, como se verá a seguir.

Nos versos de 1 a 7, a interlocução eu-tu parece se estabelecer entre o sujeito lírico e a dentadura perfeita, os “tomates e cebolas que nos sustentam” permitem pensar que o sujeito lírico dirige-se à dentadura: dentadura perfeita, *ouve-me bem*” O pronome pessoal do caso oblíquo “me” marca a voz do eu a um tu, que fazem, juntos o “nos”, do verso 3. Esta interlocução vai manter-se assim, com o eu-lírico dirigindo a palavra à dentadura, em segunda pessoa. Temos aqui o elogio da alimentação básica, legumes, arroz e feijão, o prato por excelência do brasileiro, ou ainda, se quisermos, o prato tradicional do brasileiro.

O fato de qualificar a dentadura como “perfeita” também não é aleatório: a dentadura é o conjunto de dentes, tanto nas pessoas quanto nos animais, responsável pela mastigação do alimento para que o mesmo possa ser digerido. Em outra acepção, a dentadura também é compreendida como o dente falso, uma réplica do dente humano, cuja ausência foi substituída por algo mais rígido, mecânico, a prótese sólida criada para suprir a necessidade da boca que precisa mastigar os alimentos que vão dar a sustentação ao corpo; a dentadura é perfeita justamente por ser, natural ou artificial, a peça chave e indispensável, que vai triturar os alimentos, a ferramenta principal na realização do processo da ingestão da comida que vai prover a sustentação defendida pelo eu-poético.

Em contraposição a todos esses alimentos, surge Shakespeare, de modo inusitado e contraditório – afinal ele é bom, *mas* beterrabas, chicória e agrião, arroz e feijão (v. 6-7) é o que de fato sustenta, o que de fato importa e também o que é da ordem do trivial. Fica evidente aqui que a poeta introduz sutilmente o tema do livro – até porque a degustação de Shakespeare parece não agradar de saída, porque sofisticada, porque “estrangeira”, e é ao longo dos poemas posteriores que o papel da tradição e a erudição da poeta se farão presentes, em geral, contrapondo-se ao coloquial, à cultura de massa, ao pop. Essa *pseudo* anulação da importância de Shakespeare nada mais faz do que

afirmar – pela negação - a relevância que tudo o que diz respeito ao *shake* da tradição assumirá. Evidentemente pode-se inferir aqui que o que se quer é a simplicidade. A introdução de Shakespeare força, necessariamente, a leitura em um sentido metafórico, já que ele não está no mesmo campo semântico dos demais “alimentos”; essa metáfora dirá respeito, como, se verá, a uma proposta de arte poética sutilmente introduzida. Revelando uma outra relação com o poeta inglês, ainda é possível enxergar uma alusão no diálogo do eu-poético com a dentadura com o célebre monólogo de Hamlet com a caveira: *ser ou não ser? Tradição ou reinvenção?* Esta é a primeira evidência de que a autora contrapõe o fazer poesia contemporânea com o cânone, uma vez que o poema está questionando a importância de um dos maiores nomes da literatura universal, Shakespeare.

O segundo momento, dos versos 8 a 14, mantém-se a interlocução e é a voz do sujeito lírico que ironicamente diz “dentinhas lindas” que é a vida que é dura, não a carne. Impossível não notar aqui o tom drummondiano em “vida dura” que ecoa as sílabas finais de “dentadura”. A carne, o feijão, o arroz, os legumes e verduras, isso é o que sustenta a vida, na sua intransponível carga cotidiana. É preciso ruminar a verdade, como, aliás, propõe Drummond, em “Um boi vê os homens”:

Tão delicados (mais que um arbusto) e correm  
e correm de um para outro lado, sempre esquecidos  
de alguma coisa. Certamente, falta-lhes  
não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres  
e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves,  
até sinistros. Coitados, dir-se-ia não escutam  
nem o canto do ar nem os segredos do feno,  
como também parecem não enxergar o que é visível  
e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes  
e no rasto da tristeza chegam à crueldade.  
Toda a expressão deles mora nos olhos - e perde-se  
a um simples baixar de cílios, a uma sombra.  
Nada nos pêlos, nos extremos de inconcebível fragilidade,  
e como neles há pouca montanha,  
e que segura e que reentrâncias e que  
impossibilidade de se organizarem em formas calmas,  
permanentes e necessárias. Têm, talvez,  
certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem  
perdoar a agitação incômoda e o translúcido  
vazio interior que os torna tão pobres e carecidos  
de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme  
(que sabemos nós?), sons que de despedaçam e tombam no campo  
como pedras aflitas e queimam a erva e a água,  
e, difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade<sup>8</sup>.

(ANDRADE, p. 252, 2006)

---

<sup>8</sup> O ruminar da verdade é tomado por Freitas na metáfora da mastigação: a poeta não copia o poema de Drummond, mas relaciona o diálogo entre dentadura e o eu-poético com o texto drummondiano por meio das contraposições entre alimentos com o intuito de mostrar que, assim como “a nossa verdade”, a poesia também deve ser ruminada, como bem apontou o professor Orlando Amorim em sua leitura mencionada anteriormente.

Assim como acontece com o “Poema de Sete Faces”, publicado originalmente em 1930, o tom sério e melancólico será substituído pelo humor e pela ironia nos versos finais do poema de Freitas, nesse caso, pela impaciência da dentadura que pede ao eu-lírico que lhe enfie os talheres. Defendemos aqui que nos três versos finais a interlocução se inverte, já que seria impossível que o eu-lírico, até então o eu do diálogo, pedisse à dentadura que lhe “enfiasse os talheres”. O “mas” do verso 12 inverte a locução e, impaciente, a dentadura dirá ao eu-lírico para “esquecer esse papo”, coloquializando o tom sério dado ao poema até então, e pede: “me enfia os talheres”, como se a ela fosse dado, remetendo-nos aqui à famosa canção de Chico Buarque, a “calar a boca com feijão”.

Ora, essa apresentação remete a uma arte poética na medida em que se pode, voltando a Shakespeare, pensar nos alimentos de que se constroem o poema – o trivial e esperado, o cânone, a ruminação da poesia, a tradicionalíssima metáfora antropofágica da literatura brasileira desde Oswald de Andrade (1928), ou até, antes dele, já em Machado de Assis e seu Quincas Borba (1891) e é preciso então evocar outro poema drummondiano, o conhecido Dentaduras Duplas (1940), do qual citamos um trecho:

Dentaduras duplas:  
dai-me enfim a calma  
que Bilac não teve  
para envelhecer.  
Desfibrarei convosco  
doces alimentos,  
serei casto, sóbrio,  
não vos aplicando  
na deleitação convulsa  
de uma carne triste  
em que tantas vezes  
eu me perdi.

Largas dentaduras,  
vosso riso largo  
me consolará  
não sei quantas fomes  
ferozes, secretas  
no fundo de mim.  
Não sei quantas fomes  
jamais compensadas.  
Dentaduras alvas,  
antes amarelas  
e por que não cromadas  
e por que não de âmbar?  
de âmbar! de âmbar!  
feéricas dentaduras,  
admiráveis presas,

mastigando lestras  
e indiferentes  
a carne da vida!

(ANDRADE, 2012, pp. 24-25)

Vê-se aqui a retomada da dura carne da vida. Em seu poema, que pode ser encarado como uma espécie de profissão de fé, Freitas é sutil quanto a essa abordagem, mas há na literatura outros casos em que a metáfora da alimentação serve à arte poética como é o caso do divertido “Não comerei da alface a verde pétala” de Vinícius de Moraes, publicado originalmente em 1962.

O que importa reter dessa análise é que, num só lance, a tradição, seja ela a da antropofagia, a releitura de poetas brasileiros, como Drummond e Vinícius, a convocação de Shakespeare, em tom irônico e comico são colocados diante do leitor que deve se munir, então, da mesma sofisticação da poeta, engana-se quem pensa que a comunicação da poesia de Freitas é simples. Ao leitor comum, que fica ao nível da fruição, pode ser, mas, de fato, as exigências são muitas.

Por esta breve leitura é possível perceber a diversidade de elementos que Freitas adiciona às suas composições e a presença inegável de um diálogo entre tradição e reinvenção. Em uma última análise que metaforiza o referido embate entre o *velho* e o *novo*, a dentadura, em sua acepção de prótese perfeita, nada mais é do que o dente reinventado, criado a partir do dente humano – passível de substituição por uma réplica, por algo novo, que, de certa forma, acaba por negar o que foi extraído, mas que ocupa seu lugar, sendo o instrumento perfeito para digerir os “duros alimentos”. Assim, com sua poesia reinventada, Freitas propõe ao leitor não um *shake* líquido, homogêneo e de fácil ingestão, mas sim que se mastigue a dura carne dos versos quantas vezes for preciso para que não se engula esse alimento na primeira leitura, sem saborear seu gosto verdadeiro. É importante sublinharmos, ainda, que o espaço temporal entre o primeiro e o segundo livro da poeta é significativamente grande – 6 anos -, o que nos demonstra a necessidade de uma mastigação bem feita, pois, como exposto acima, Freitas não nos entrega *shakes* prontos para ingestão, é preciso ruminá-los.

Como se depreende da leitura proposta acima, a ironia e a sátira são procedimentos centrais do trabalho de Freitas. Ao falar a respeito do tom satírico presente em *Rilke shake* (2007), Ricardo Domeneck nos diz que:

A poesia de Angélica Freitas consegue muitos de seus efeitos mais fortes ao criar uma conjunção interessante e eficiente entre o lírico e o satírico, baseando-se muitas vezes na tática da autodepreciação, lançando sobre si mesma a língua ferina. Ela é também precursora no Brasil da prática que já

chamamos de "googlagem", renovando a colagem dadaísta e mostrando que, apesar de sermos diagnosticados como vivendo num período “pós-utópico”, muitos autores contemporâneos ainda recorrem a estratégias ligadas às primeiras vanguardas históricas, como o Dadaísmo e o Surrealismo.<sup>9</sup> (DOMENECK, 2011)

Ao que parece, a autora manteve a mesma postura irônica no segundo livro pois, ao tratar a respeito do feminino, dos estereótipos e da opressão sofrida por conta dos discursos machistas, Freitas poderia optar pela voz de uma ativista, de uma mulher que se levanta contra a ordem social que a coloca sempre de lado e em segundo plano, mas ao invés disso, escolhe justamente o discurso do estereótipo e do machismo para expor a visão que se tem da mulher, lançando sobre si própria, como diz Domeneck (2011) em sua resenha, toda uma gama de rótulos que colocam a mulher como um ser inferior, porém, com o objetivo de questionar esse discurso, fazendo uso da piada pronta e opressora como instrumento de uma possível desconstrução de quem a lê. Mas vejamos, antes, como tais expedientes, isto é, como a ironia, a sátira e a questão feminina, aliadas ao *shake* da tradição se manifestam no primeiro livro<sup>10</sup>.

Brait (1996) sugere vários sentidos para a ironia, apresentando-a como elemento que figura na construção de um discurso sob vários aspectos, seja no que diz respeito à defesa de ideias ou ainda no mascaramento de valores sociais, além de sugerir vários significados valendo-se de um discurso ambíguo. Ainda de acordo com Brait (1996), a ironia acontece a partir do momento em que pressupostos sobre o mundo assumem algo de ambíguo em um discurso, o que pode provocar o riso. Propp (1976), por sua vez, vai definir o riso e o cômico como algo de não abstrato, estabelecendo que as pessoas riem, essencialmente do que é ridículo para elas, sendo, por várias vezes, o próprio indivíduo o responsável por revelar os lados cômicos de sua natureza, havendo também ocasiões em que quem o faz propositalmente é aquele que está zombando de algo ou alguém.

Ao pensar, especificamente, na poesia da modernidade, Octavio Paz (1984) vai tratar a respeito da tradição da ruptura, caracterizando-a não apenas como negação da tradição, mas também como ruptura. De acordo com a crítica do autor:

---

<sup>9</sup> Texto disponível em: <http://www.dw.com/pt/shake-na-1%C3%ADngua-de-rilke-livro-da-poeta-ang%C3%A9lica-freitas-%C3%A9-lan%C3%A7ado-na-alemanha/a-14986299> (Acesso em 15/10/2015)

<sup>10</sup> Discussão na mesma direção da que se aponta aqui sobre a ironia, pode também ser encontrada em “Um drink de tradição e novidade: considerações sobre Rilke shake, de Angélica Freitas”, artigo de João Paulo Escute e Diana Junkes Bueno Martha, de onde esta dissertação toma de empréstimo algumas considerações e as amplia, grandemente, expandindo seu alcance. Texto completo disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/index.php?journal=sig&page=article&op=view&path%5B%5D=231>.

A contradição subsiste se, em lugar das palavras interrupção ou ruptura, empregamos outra, que se oponha com menos violência às ideias de transmissão e de continuidade. Por exemplo: a tradição moderna. Se o tradicional é, por excelência, o antigo, como pode o moderno ser tradicional? Se a tradição significa continuidade do passado no presente, como se pode falar de uma tradição sem passado e que consiste na exaltação daquilo que o nega: a pura atualidade? (PAZ, 1984, p. 17)

Constituindo essa tradição, o autor caracteriza a ironia como estética do bizarro, do grotesco e do único, em contraposição a analogia, que diz respeito às correspondências, de modo que a primeira mostra-se linear, pertence ao tempo histórico, é consequência e consciência da história, enquanto a segunda é cíclica, insere-se no mito e o toma como seu fundamento. A analogia coloca a ironia entre as semelhanças, porém esta última se rebela, rompendo com isso e mostrando que se o universo é uma escrita, cada tradução dessa escrita é diferente (ibid., p. 101). A ironia não é uma palavra nem um discurso, mas o reverso da palavra, a não-comunicação, pois mesmo que seja percebida na superfície textual, nem sempre será compreendida da maneira tencionada, sendo por vezes sequer entendida, ou ainda, mal interpretada, justamente por seu caráter rebelde dentro do texto, como se a ironia causasse uma pequena revolução no discurso em que se instaura.

O poema “na banheira com gertrude stein” sintetiza bem tanto a preocupação com a questão feminina quanto com o diálogo com o cânone, pelo expediente da leitura irônica da tradição em que é possível encontrar – dentro de uma banheira – uma espécie de síntese do projeto poético de Freitas, assim como no poema sobre a dentadura o encontrávamos, abordando desde o diálogo com a tradição e incluindo a temática da homossexualidade feminina tema do qual se ocupa a autora:

na banheira com gertrude stein

1 gertrude stein tem um bundão chega pra lá gertude  
2 stein e quando ela chega pra lá faz um barulhão como  
3 se alguém passasse um pano molhado na vidraça  
4 enorme de um edifício público

5 gertrude stein daqui pra cá é você o paninho de lavar  
6 atrás da orelha é todo seu daqui pra cá sou eu o patinho  
7 de borracha é meu e assim ficamos satisfeitas

8 mas gertrude stein é cabotina acha graça em soltar pum  
9 debaixo d'água eu hein gertrude stein? não é possível  
10 que alguém goste tanto de fazer bolha

11 e aí como a banheira é dela ela puxa a rolha e me rouba a toalha

12 e sai correndo pelada a bunda enorme descendo a  
13 escada e ganhando as ruas de st.-germain-des-prés

(FREITAS, 2006, p. 32)

Somos introduzidos à figura de Stein de uma maneira não tão convencional, pois ao invés de o eu-poético apresentá-la de uma maneira formal, como a grande poeta que foi, apontando suas contribuições para a arte do século XX, nos deparamos com uma situação peculiar: as duas personagens encontram-se dentro de uma banheira, dividindo, nuas, o mesmo espaço. Gertrude Stein foi um dos nomes mais importantes das vanguardas da década de 1920, tendo sido próxima de Picasso, Ezra Pound, Apollinaire, James Joyce e Ernest Hemingway, além de ter vivido por mais de quarenta anos com Alice Babette Toklas, sua cōnjuge e também escritora.<sup>11</sup> É importante ressaltar, antes de prosseguir a análise, que uma das principais características da poesia de Stein é a repetição intencional de palavras, como em “Se eu lhe contasse: um retrato acabado de Picasso”<sup>12</sup>, e tal recurso também vai ser utilizado por Freitas na composição dos poemas que narram seu envolvimento com Stein. Coloque um trecho do poema na tradução do Augusto em rodapé e no original no corpo do texto, um trecho em que haja repetição;. Perceba-se que o nome da autora é repetido várias vezes ao longo do poema, assim como a mesma compôs o poema de 1914, referido anteriormente, do qual transcrevemos os primeiros versos, traduzidos por Augusto de Campos:

**If I told him: a completed portrait of Picasso:** If I told him would he like it. Would he like it if I told him. / Would he like it would Napoleon would Napoleon would would he like it. / If Napoleon if I told him if I told him if Napoleon. Would he like it if I told him if I told him if Napoleon. Would he like it if Napoleon if Napoleon if I told him. If I told him if Napoleon if Napoleon if I told him. If I told him would he like it would he like it if I told him. / Now. / Not now. / And now. / Now. (STEIN, 1914)

---

<sup>11</sup> Para uma leitura mais aprofundada a respeito das influências literárias de Gertrude Stein, indicamos a leitura do artigo “Cubismo e fluxo de pensamento em Gertrude Stein”, de Daniela Aguiar e João Queiroz, disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/6555> (Acesso em 15/10/2015)

<sup>12</sup> Se eu lhe contasse ele gostaria. Ele gostaria se eu lhe contasse./ Ele gostaria se Napoleão se Napoleão gostasse gostaria ele gostaria./Se Napoleão se eu lhe contasse se eu lhe contasse se Napoleão. Gostaria se eu lhe contasse se eu/ lhe contasse se Napoleão. Gostaria se Napoleão se Napoleão se eu lhe contasse. Se eu lhe/ contasse se Napoleão se Napoleão se eu lhe contasse. Se eu lhe contasse ele gostaria ele gostaria/ se eu lhe contasse./ Já./ Não já./ E já./ Já. (Tradução de Augusto de Campos, disponível integralmente em: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2010/04/gertrude-stein-ciclo-critico-primeira.html>) (Acesso em 15/10/2015)



Retomando o poema de Freitas, o riso é provocado logo no primeiro verso – *gertrude stein tem um bundão sai pra lá gertrude* -, o eu-poético demonstra ter intimidade o suficiente com a autora a ponto de poderem tomar banho juntas, mesmo que no espaço de cada uma seja delimitado pelo eu-poético, como mostra a segunda estrofe, os versos 5 a 7: *Gertrude Stein aqui pra cá é você o paninho de lavar/ atrás da orelha é todo seu daqui pra cá sou eu o patinho/ de borracha é meu e assim ficamos satisfeitas*. Note-se que é, também nessa estrofe, que se confirma o gênero feminino do eu-poético, o que deixa sugerido que, talvez, este e Stein tenham uma relação mais íntima, possivelmente amorosa, detalhe importante para a leitura do poema no qual aprofundaremos nos parágrafos seguintes. Antes, porém, é interessante ressaltar que a presença do eu-poético feminino predomina na obra de Freitas não só em *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) mas já em *Rilke shake* (2007), sendo, dessa forma, mais um indício da existência de um projeto poético coeso entre os dois livros e a novela gráfica, abordando as mesmas temáticas por meio das ferramentas do riso, da ironia e da leveza, sendo protagonizadas, na maioria das vezes, por uma voz feminina.

Stein é descrita como cabotina (um humorista de nível inferior) no verso 8, o que confere ao poema uma atmosfera ainda mais cômica, principalmente porque, a seguir, o eu-poético diz que sua amiga *acha graça em soltar pum/debaixo d'água* (v. 8-9) e tais versos “dessacralizam” ainda mais a figura de Stein, tratando-a não como uma grande intelectual, mas como uma pessoa qualquer que, em sua intimidade, se permite fazer esse tipo de brincadeira, se mostra leve e sem todo o peso de ser um grande nome da literatura.

Nas duas últimas estrofes (v. 12-14), ocorre uma espécie de “rompimento” entre as personagens, de modo que Stein, por ser a dona da banheira, esvazia a mesma e deixa o eu-poético ali, sozinho. Uma possível leitura para esta passagem é a de que a banheira seja uma metáfora para a literatura em si: o eu-poético divide este espaço com uma voz da tradição, delimitando-se o lugar que cada autora vai ocupar, de modo que a veterana figura como “dona” da banheira, ou seja, é aquela que tem mais direitos acerca de tal coisa, justamente por ser precursora, por integrar uma tradição, por ser cânone. Em consequência disso, Stein pode interromper “o banho” (encarado nesta leitura como um momento de partilha entre as duas autoras) puxando a rolha e deixando a água ir ralo abaixo.

Ora, e para que serve uma banheira sem água? Esta passagem evidencia - ou começa a evidenciar - no poema uma certa relação de dependência com a tradição, metaforizada na figura de Gertrude Stein: esta, mesmo com toda sua pompa e importância, permite-se zombar do contemporâneo, representado pela figura do eu-poético, deixando-o numa banheira vazia, o que pode ser interpretado como um meio de dizer que a literatura (banheira) não é nada sem as águas de sua

tradição ou sem um precursor para dividir um banho, compartilhar o ofício de poeta, como em uma relação tão íntima quanto o ato de banhar-se com outra pessoa.

Encerrando o poema, Gertrude ganha as ruas do bairro de St. Germain Des Prés<sup>13</sup> mostrando que a ação do poema se passa em Paris, cidade onde a referida autora viveu durante muitos anos. Depois deste, segue-se mais cinco poemas narrando as aventuras amorosas entre esse eu-poético e Gertrude Stein, reforçando mais ainda a relação conflituosa entre as amantes e, com isso, a relação entre tradição e reinvenção poética metaforizada pelo relacionamento amoroso das personagens do poema. Seguiremos a leitura das peripécias do eu-poético de Freitas:

a mulher dos outros

1 fiquei muito tempo naquela banheira sem água

2 pensando por que gertrude me havia deixado

3 as unhas roxas os dedos enrugados naquele banheiro

4 sem aquecimento num apartamento perto do jardin du luxembourg

6 sem amor e sem toalha

7 ela tem alice e basket eu sou a terceira excluída

8 noutros tempos rilke me chamaria pro jardin des

9 plantes

10 hoje eu digo adeus e vou pra gare du nord

11 lou andreas me espera em göttingen plantaremos beijos

12 na gänseliesel

(FREITAS, 2006, p. 33)

---

<sup>13</sup> Conhecido desde o século XVII por se relacionar fortemente à vida intelectual da capital francesa, a menção a este bairro não serve apenas como indicador espacial, mas sua sonoridade, ao ser aportuguesada, nos revela a gíria “deprê”, aludindo ao depressivo, triste e solitário em que o eu-poético se encontra ao ser abandonado por Stein.

Em “a mulher dos outros”, se evidencia a relação sentimental entre o eu-poético e Stein, de modo que nas primeiras estrofes transparece todo o sentimento de solidão, melancolia e, ainda, incompreensão: dentro da banheira, molhado, o eu-poético demonstra não entender o motivo de ter sido deixada (v. 1-2 *fiquei muito tempo naquela banheira sem água/ pensando porque gertrude havia me deixado*) e, nos versos seguintes, são introduzidos elementos que corroboram a dificuldade de se livrar do sentimento e da tristeza causada pelo mesmo, primeiramente, quando se menciona nos versos 3-4, o ambiente (*...naquele banheiro/sem aquecimento...*) frio, funcionando como metáfora para o estado de espírito do eu-poético que, sem o calor do ser amado, ficou apenas com as marcas do tempo compartilhado com Gertrude, ou seja, os dedos enrugados por causa da água, indicando que as personagens estiveram por um período considerável dividindo o mesmo espaço, juntas. Retomando a metáfora da banheira como o espaço da literatura, esta passagem do poema nos traz a figura da veterana como parte do *paideuma* do eu-poético, tendo feito parte de sua bagagem literária durante considerável tempo mas que, agora, diante de uma espécie de crise – que pode ser entendida aqui como a já mencionada crise do poeta contemporâneo – a deixa nua, sozinha e desprovida da companhia da tradição.

No verso 6, o eu-poético aparece sem amor e sem toalha, sendo este, segundo nossa leitura, a passagem com mais carga sentimental do poema, uma vez que ao se enxergar sem amor, ou seja, sem possuir o objeto de sua afeição, o eu-poético imediatamente acrescenta aí a ausência da toalha, de modo que não é possível que o mesmo se enxugue, que se livre da umidade que restou após ser deixado por Stein e, conseqüentemente, das marcas deixadas por ela: mesmo que o poeta contemporâneo queira se livrar da tradição em busca de uma reinvenção poética livre das amarras do cânone, ao ser finalmente abandonado por essa tradição, ele se sente solitário, depressivo, desmotivado. Em um verso está condensado todo o sentimento de melancolia e tristeza, explicitando a falta do ser amado de maneira direta e lançando mão de uma metáfora - pela figura da toalha – para expressar a impossibilidade de se livrar do sentimento responsável pela tristeza do eu-poético que, no verso 7, introduz elementos da vida da própria Gertrude, Alice e Basket, respectivamente a companheira com quem a autora viveu durante vários anos e o cachorro de estimação.

O eu-poético coloca-se, então, como a terceira excluída, o que nos leva a pensar que, se há, de fato, uma relação amorosa entre este e Stein, definimos como algo extraconjugal, levando em conta que a autora já tem um relacionamento com Alice, não havendo, desta forma, espaço para uma terceira pessoa. A “terceira excluída” é a outra, a amante. É como se o eu-poético não se encaixasse, de forma alguma, na vida da amada e isso, somado à dificuldade de se livrar do sentimento que se tem por ela, atenuasse a carga melancólica do poema.

Contudo, a partir do oitavo verso, percebe-se uma tentativa do eu-poético em seguir em frente e tentar superar suas desilusões e, então, é introduzida a figura de Rilke, que noutros tempos chamaria o eu-lírico para o *jardin de plantes*, como se o autor surgisse para tentar “tirar o eu-poético da fossa”, levando-o até um dos pontos turísticos de Paris (no poema são mencionados vários pontos da cidade, como o *Jardin Du Luxembourg* e a estação *Gare Du Nort*), porém, a alternativa escolhida não é um passeio com Rilke, mas sim uma viagem (v.10 *hoje digo adeus e vou para gare du nord*) com Lou Andreas-Salome<sup>14</sup>, que a espera na Alemanha, conforme os versos finais do poema (v. 11-12 *lous andreas me espera em göttingen plantaremos beijos/ na gänseliesel*), que indiciam um provável envolvimento do eu-poético com um novo interesse amoroso, valendo-se, dessa vez, da Alemanha como cenário para suas ações, o que nos é explicitado pela introdução de pontos turísticos do país nos versos finais.

Com este poema, é possível dizer que a autora se vale de seu *paideuma* para tratar metaforicamente da temática da desilusão amorosa e da homossexualidade feminina, de modo que ao invés de criar personagens fictícios ou inserir no poema pessoas com quem, de fato, tenha se envolvido sentimentalmente, opta-se por utilizar nomes de autores que influenciam a produção de sua própria obra, sendo Rilke o mais evidente. Contudo, duas leituras são possíveis: além da mencionada temática da desilusão amorosa, a intenção também pode ser a relação da autora para com seu próprio *paideuma*, ou seja, o poema pode estar funcionando como um desabafo para alguma desilusão, enquanto leitora, que Freitas possa ter tido com a obra de Stein, encontrando “consolo” em Rilke e Salome. A carga de humor presente no poema anterior não é a mesma deste, de modo que, para evidenciar a melancolia e a tristeza sentidas no banheiro, sem amor e sem toalha, foi utilizado um tom mais sóbrio.

Por fim, o título “a mulher dos outros” funciona como uma espécie de prelúdio para o que vai ser contado nos versos: Stein não pertence ao eu-poético, sendo interessante atentar para o fato de que não se restringe a relação da autora apenas com sua companheira, Alice, mas esta é colocada como sendo dos outros, o que possibilita a leitura de que, talvez, Stein possa pertencer a outras pessoas mas, por algum motivo, o eu-poético não faz parte deste grupo que pode desfrutar da autora, o que

---

<sup>14</sup> Importante intelectual e psicanalista do século XX, se relacionou com Rilke e Freud, com quem manteve correspondência por meio de cartas, chegando a se referir a ele como “o rosto paterno” que presidiu sua vida. Para breve consulta à vida de Salomé, recomendamos o *link* [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-31062012000100010&script=sci\\_arttext](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-31062012000100010&script=sci_arttext) (Acesso em 15/10/2015), contudo, para uma leitura mais aprofundada sobre a relação da psicanalista com Freud, indicamos a leitura da obra “Freud-Lou Andreas-Salomé: correspondência completa”, publicada no Brasil originalmente em 1975, pela editora Imago, com organização de E. Pfeiffer e tradução de D. Flacksman. O artigo “O inconsciente freudiano entre Lou Andreas-Salomé e Victor Tausk”, de Luiz Eduardo Prado de Oliveira, disponível em <http://www.scielo.br/pdf/%0D/agora/v8n2/a05v8n2.pdf> (acesso em: 15/10/2015), também é recomendado para um melhor conhecimento a respeito do assunto.

corroborar os dois caminhos de leitura supracitados, possibilitando que a interpretação para o poema seja, tanto a desilusão amorosa quanto a desilusão enquanto leitor ou até mesmo como poeta.

alice babette, primeiro movimento

1 no hotel a surpresa uma carta de alice

2 que sabia e suportava assando imensos vol-au-vent

3 o papel era uma seda muito fina uma lâmina

4 não exalava nem colônia nem canard

5 fui abrindo o envelope o papel era uma seda

6 na mesinha um envelope e era a letra de alice

(FREITAS, 2006, p. 34)

O terceiro poema volta-se para a figura de Alice Babette, companheira de Stein e rival do eu-poético que, para este envia para este uma carta, evidenciando a consciência do envolvimento de sua mulher com outra pessoa, conforme os dois versos iniciais nos descrevem: *no hotel a surpresa uma carta de Alice/ que sabia e assava imensos vol-au-vent*. Para informação do leitor, ressaltamos o dado de que Alice chegou a escrever e publicar livros de culinária, muito bem sucedidos, como sua obra debutante *The Alice B. Toklas Cookbook*, de 1954, e *Aromas and Flavors of Past and Present*, de 1958.

Pelo que o poema nos traz, enxerga-se a figura de Alice como uma calma dona de casa que, enquanto prepara uma receita de *vol-au-vent*, tradicional iguaria francesa, está ciente da relação extraconjugal de sua esposa e, sem que o eu-poético esperasse esse desenrolar dos acontecimentos, ou seja, que sua rival descobrisse seu envolvimento com Stein, o cruzamento entre as partes desse triângulo amoroso começa a se desenrolar. O título *alice babette, primeiro movimento* está se referindo justamente à primeira atitude de Alice ao tomar consciência da traição, ou seja, entrar em contato com a mulher com quem Stein dividiu uma banheira.

Nos versos 3-4, o eu-poético descreve primeiramente o papel em que Alice escreveu, valendo-se de uma metáfora com o intuito de demonstrar que aquele primeiro contato entre as duas, por mais sutil que fosse (sutileza essa representada pela aparência de seda do papel) era, na verdade, um primeiro golpe entre as rivais por Stein (*o papel era uma seda muito fina uma lâmina/ não exalava nem colônia nem canard*): perceba-se que a carta chega ao eu-poético como uma lâmina que acaba por feri-lo, sutilmente, sem o cheiro de qualquer perfume de Alice, seja alguma colônia usada por ela ou de algo relacionado com suas tarefas (acredita-se que a menção a *canard* - pato, em francês-, esteja funcionando como uma referência ao preparo da ave como alimento e às habilidades culinárias de Alice já mencionadas aqui).

Por fim, os versos 5-6 (*fui abrindo o envelope o papel era uma seda/ na mesinha um envelope era a letra de alice*) são o clímax do poema e também seu final, de modo que não é revelado, neste poema, o que dizia a carta, como se o intuito aqui fosse provocar no leitor a ansiedade que o motivasse a ler o poema seguinte:

ombro/épaule

1 planos sempre são muitos com a mulher dos outros

2 mas dois coelhos matam de cajadada só

3 djuna disse melhor não apostar em quem

4 só vai acordar ao seu lado by chance

5 e me pagou um conhaque e me deixou no portão

(FREITAS, 2006, p. 35)

Em “ombro/épaule” é introduzida a figura de outra autora, contemporânea a Gertrude Stein e integrante do *paideuma* de Freitas: Djuna Barnes<sup>15</sup>, importante figura da literatura norte-americana,

---

<sup>15</sup> É interessante notar aqui a aproximação entre Barnes e Freitas no que diz respeito à forma de escrita. Discorrendo sobre o romance *Nightwood*, que no Brasil recebeu o título de *No bosque da noite*, Santos (2009, p. 95) postula que “a fusão sem fissuras entre vida e arte faz que, em *No bosque da noite* como em outras obras, a autora não poupe material autobiográfico”. A poesia de Freitas não se vale apenas das influências literárias da poeta, mas também das experiências de vida da mesma: a recorrente menção a sua cidade natal, Pelotas, e constantes referências à cultura gaúcha, além da experiência da autora enquanto lésbica. A amizade descrita no poema entre o eu-poético e Barnes figura, então, como

conhecida pelo seu romance *Nightwood*, que trata, grosso modo, de um romance lésbico que retrata de maneira velada um relacionamento da própria autora com outra mulher. Até este ponto, a temática feminina presente nos poemas em análise mostra-se cada vez mais latente, de modo que conforme a história do triângulo amoroso entre as três personagens femininas é narrada, mais elementos relacionados à mulher são acrescentados, o que já nos evidencia que essa voz já se fazia presente na obra de Freitas desde o primeiro livro, em que o foco não era discorrer a respeito de questões de gênero, feminismo ou feminino.

Prosseguindo, os versos 1-2 já introduzem uma ideia de decepção quando o eu-poético afirma que *planos sempre são muitos com a mulher dos outros/ mas dois coelhos matam de cajadada só*, ou seja, ao se envolver com alguém comprometido com um relacionamento tradicional, é inevitável fantasiar que esta pessoa deixe sua vida atual ou deixe de tê-la como prioridade para embarcar no romance com a terceira pessoa mas, nem sempre é o que acontece e, fazendo um trocadilho com o ditado popular *matar dois coelhos com uma cajadada só*, o eu-poético logo contrapõe o primeiro verso ao dizer que os dois coelhos, ou seja, o casal formado pela pessoa que se ama e a rival, podem causar dano de uma só vez, de modo que o sofrimento nessa situação é causado não só por se apaixonar por alguém comprometido e vê-lo com outra pessoa, mas também pela consciência de que esta outra pessoa possui o objeto de desejo do eu-poético.

Nos versos 3-4 (*djuna disse melhor não apostar em quem/ só vai acordar ao seu lado by chance*) encontramos uma possível leitura para o título do poema: a menção ao “ombro” não diz respeito à parte do corpo em seu sentido primeiro, mas sim ao de apoio, suporte, como na expressão “ombro amigo”, sendo Djuna Barnes, então, uma amiga que escuta as lamentações do eu-poético e, ainda, o aconselha a não se envolver com alguém que só poderá possuir eventualmente, para quem não será prioridade, mas sim chance, acaso. Completando a figura de “ombro amigo”, no verso 5 (*e me pagou um conhaque e me deixou no portão*), Djuna leva sua amiga para “afogar as mágoas”, servindo de companhia durante todo o tempo, acompanhando-a até sua casa, mostrando-se presente no processo complicado no qual o eu-poético se encontra.

Com este poema, fica visível que a leitura mais plausível para o conjunto dos poemas aqui analisado é, justamente, a que trata a respeito de uma temática amorosa, enfatizando, principalmente, a questão do feminino, do envolvimento entre mulheres em um episódio vivido por mulheres e contado por uma mulher - de modo que não se descarta, aqui, a leitura de “desilusão como leitor”, entretanto esta última não se mostra tão forte em todas as passagens como a primeira. A temática do

---

uma identificação da própria Freitas com a autora norte-americana. Para uma leitura aprofundada sobre Djuna Barnes, recomendamos o artigo de Jair Ferreira dos Santos, intitulado “Djuna Barnes e a arte No Bosque da Noite”, citado nesta nota e disponível em: <http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/83> (Acesso em 16/10/2015)

feminino em *Rilke shake* (2007) se revela, principalmente, pela voz do eu-poético que, na maioria das vezes, se trata de uma mulher e, a partir disso, é possível pensar que a presença do feminino também faz parte do projeto poético da autora. Seguimos, finalmente, a leitura dos dois últimos poemas desse bloco:

jogo sujo, allegro andante

1 às cinco em ponto fui correndo pro jardim du [luxembourg  
2 num pé só porque a bota me apertava  
3 chegando lá ‘idiota’ alguém gritou  
4 era alice com uma lata de conservas  
5 estava escuro eu caíra na emboscada  
6 rolava aos socos com alice sobre a relva  
7 até que a outra resolveu mostrar a cara  
8 era a baker em sua saia de bananas

epílogo

1 gertrude stein cabelo dos césaes  
2 alice olhos negros de gipsy  
3 josephine baker djuna Barnes  
4 nós cinco na sala de espelhos  
5 eu era alice e djuna era josephine  
6 gertrude stein era gertrude stein era gertrude stein  
7 na saída gertrude me puxou pelo braço  
8 e me disse muito zangada: não achei graça  
9 no que você publicou nos jornais  
10 me derrubaria como um tanque da wehrmacht  
11 não fosse por ezra que passeava ali seu bel esprit  
12 lésbicas são um desperdício ele disse  
13 você já ouviu falar em mussolini?

(FREITAS, 2006, pág. 36-37)



Em “jogo sujo, alegre andante”, acontece o encontro entre o eu-poético e sua rival, Alice. Chamada de idiota (v. 3-4 *chegando lá ‘idiota’ alguém gritou/ era alice com uma lata de conservas*), o eu-poético logo percebe que caíra em uma emboscada e, pelo xingamento, fica evidente a antipatia da mulher de Stein pela amante e, como resultado do encontro entre as duas, inicia-se uma briga (v. 6 *rolava aos socos com Alice na relva*). É possível que o eu-poético tenha ido até o Jardim Du Luxembourg se encontrar com a própria Gertrude, pois, conforme mencionado em a mulher dos outros, o banheiro onde as duas estavam ficava próximo ao referido ponto turístico, o que nos leva a pensar no lugar como um potencial ponto de encontro entre as duas e, sabendo disso, Alice se vale da informação para enfrentar o eu-poético, armando uma emboscada.

Enquanto as duas brigam, é introduzida uma nova figura no poema, a dançarina norte-americana Josephine Baker, conhecida por sua luta pelos direitos dos negros e suas performances sensuais, em que se apresentava praticamente nua e, dentre as quais, vestiu uma saia de bananas, fato mencionado no último verso do poema, que nos permite identificar de quem se está falando quando se introduz o nome “Baker”. Acreditamos que a figura de Josephine seja a amiga de Alice que a ajudou a preparar a armadilha para sua rival, levando em conta o histórico da dançarina na luta pelos direitos dos negros, é possível pensar que talvez se estabeleça entre ela e Alice uma relação de comiseração, ou seja, Baker se solidariza com o sofrimento da mulher traída e resolve ajudá-la, não por ser negra, mas por também sofrer, de certa forma, um tipo de opressão. Expressa-se, aí, mesmo que de maneira sutil, a sororidade entre as personagens femininas.

O título do poema faz menção à armadilha planejada por Alice, classificando o plano como um jogo sujo e aludindo a um alegre andante, tipo de composição de música clássica de um ritmo mais rápido e, como o próprio nome diz, alegre. É como se um *allegro* fosse a trilha sonora para a briga das rivais, havendo aí, claro, uma ironia, de modo que a situação do confronto não tem nada de alegre e a “música de fundo” do encontro acaba ridicularizando a cena entre Alice e o eu-poético.

O último poema, “epílogo”, exerce justamente a função com a qual se intitula e traz de volta, logo nos três primeiros versos todas as figuras mencionadas anteriormente (v.1-3 *gertrude stein cabelo dos césaes/ alice olhos negros de gipsy/ josephine baker djuna barnes*), atribuindo características às “protagonistas” do triângulo amoroso e colocando, assim, todas as mulheres envolvidas nos acontecimentos na mesma sala que parece ser a sala de uma delegacia onde todas teriam sido detidas após a confusão contada no poema anterior. É interessante a imagem criada aí, pois cada personagem se encontra de frente para a outra na *sala de espelhos* (v. 4): o eu-poético e Alice estão frente a frente (v. 5 *eu era alice*) o que, no poema, cria uma certa aproximação entre as duas, levando em conta que ambas sofreram por conta da mesma mulher, encontrando-se, por assim

dizer, na mesma posição de “traídas”; e algo semelhante ocorre com as outras duas personagens mencionadas no mesmo verso (*josephine baker djuna barnes*) em que a ausência de quaisquer outros elementos léxicos ou gramaticais entre os substantivos as coloca, de fato, como que em um espelho, representando a mesma figura, ou seja, enquanto Baker era a amiga/aliada de Alice, Barnes exercia a mesma função ao ficar do lado do eu-poético.

Enquanto isso, Stein estava de frente para si mesma, em uma profusão de reflexos diante do espelho, no verso 6: *gertrude stein era gertrude stein era gertrude stein*, repetição que, novamente, faz alusão à mesma característica que a referida autora utiliza em seus poemas, funcionando também como uma forma de representar a solidão de Stein ao final da pequena narrativa pois, ao fim e ao cabo, Gertrude não tinha um par, o que pode ser lido de maneira ambígua: o verso tanto pode estar querendo nos dizer que ela ficou, de fato, sozinha, sem alguém que lhe servisse como par, quanto ela estar diante de si mesma por se bastar e não querer ou precisar de companhia nenhuma.

Ao saírem da delegacia, o eu-poético e Stein têm outra altercação e, graças à ajuda de um amigo, outra confusão é evitada, como observamos nos versos 10-11: *me derrubaria como um tanque da wehrmacht/ não fosse por ezra que passeava por ali em seu bel esprit*. Aqui há um jogo de contrastes interessante a partir do momento em que o eu-poético descreve Stein, com toda sua fúria, como um tanque da Segunda Guerra Mundial e introduz a calma imagem de Ezra Pound e seu *bel esprit*, expressão em francês que designa “inteligência”, mas que também foi o nome dado pelo referido autor a uma espécie de investimento por ele idealizado<sup>16</sup> que visava arrecadar fundos para auxiliar artistas de sua época, ou seja, de um lado a agressividade e, do outro, a mão que se estende para oferecer ajuda. O cânone, ao mesmo tempo, mostrando seu lado “bom” e “ruim” para o eu-poético.

No final do poema, surge, então, no verso 12, a única voz masculina até então, proferindo uma frase bastante lesbofóbica e marcando um certo discurso machista: *lésbicas são um desperdício, ele disse*. A intenção aqui é, justamente, demonstrar o olhar do homem sob uma situação sentimental entre mulheres e, ao afirmar a existência de um desperdício, toda uma cultura de machismo é evocada, o que talvez tenha sido feito para demonstrar, justamente que, independentemente da posição do homem, ele sempre pode agir de maneira opressora com respeito à uma mulher. Ora, por que lésbicas são um desperdício? Duas mulheres que se amam representam duas mulheres a menos para satisfazer o desejo de um homem e acreditamos que essa tenha sido a crítica sutil inserida por Freitas na conclusão da história entre Stein e suas duas mulheres.

---

<sup>16</sup> A respeito do *bel esprit* de Pound, leia-se mais a respeito em: <http://mentalfloss.com/article/54098/ezra-pounds-kickstarter-plan-ts-eliot> (Acesso em 16/10/2015)

Contudo, é possível ampliarmos a leitura do poema se atentarmos para o fato de que a caracterização de Stein se dá de modo que a mesma assuma um papel “masculino”. Não enxergamos como aleatório o fato da personagem figurar nos poemas como aquela que trai e que parece não possuir vínculo afetivo com nenhuma das mulheres que se envolve, importando-se, assim, apenas com seu prazer: essas características são vistas pelo senso comum como próprias do homem, que “não deve” agir de maneira determinadas maneiras para que sua masculinidade não seja questionada ou que, para se auto afirmar como homem, tenha mais que uma parceira. O que queremos assinalar aqui é justamente o apagamento de gênero que Freitas engendra em seu poema, pois o fato de Stein ser uma mulher não determina o modo como ela age no decorrer das ações narradas pelo eu-poético. As concepções de masculinidade e feminilidade do senso comum são ironizadas nos versos de Freitas, uma vez que, mesmo sendo lésbicas, as três personagens principais não agem de acordo com regras de gênero impostas. Entendemos, então, que a proposta ao expor essas personagens é desmistificar a ideia de que determinadas ações, sentimentos ou posturas se destinam apenas para o homem ou para a mulher.

A menção a Mussolini no último verso do poema reforça ainda mais a ideia de opressão masculina, em uma primeira leitura. Porém, se nos debruçarmos sobre a história, veremos que personagens mencionadas no poema em análise estiveram relacionadas com o ditador italiano. Ambrose (2011), em *Heróis e Exílios – ícones gays através dos tempos*, discorre sobre a presença de lésbicas americanas em Paris na época em que a Europa estava dividida entre o fascismo e o comunismo. Segundo o autor, escritoras como Djuna Barnes e Sylvia Beach permaneceram firmes em seus ideais de esquerda, enquanto outras, como Natalie Barney e Gertrude Stein, simpatizavam com os regimes totalitários que surgiam, principalmente com o de Mussolini, na Itália. Munidos dessa informação, lemos o verso 13 (*you already heard talk of mussolini?*) como uma espécie de propaganda do eu-poético para o grupo de mulheres que sai da delegacia e recomeçam uma discussão, como se apenas um regime totalitário pudesse encerrar aquela briga, em uma solução terrivelmente irônica, levando em consideração a postura extremamente machista de Mussolini que, na tentativa de fazer com que a Itália transmitisse uma imagem masculina ao resto do mundo, chegou ao extremo de exilar ativistas homossexuais em uma ilha do país<sup>17</sup>. Ciente dessas informações sobre esse posicionamento político de Stein, o leitor chega ao final dos poemas aqui analisados com uma imagem da autora que poderia caracterizá-la até mesmo como vilã da narrativa, levando em conta sua postura fria e desonesta no desenrolar dos acontecimentos. Como expusemos no parágrafo anterior, o fato de a

---

<sup>17</sup> Uma leitura a respeito deste fato histórico pode ser feita pelo *site* da BBC Brasil: [http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/06/130613\\_ilha\\_gay\\_mussolini\\_gm](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/06/130613_ilha_gay_mussolini_gm) (Acesso em 16/10/2015)

personagem ser caracterizada com traços de personalidade tipicamente masculinos não anula o fato de sua identidade feminina, criticando e ironizando, assim, convicções machistas do senso comum.

Freitas não reúne todos esses nomes nesses poemas de forma aleatória. Apontamos aqui a existência de uma ponte entre as principais temáticas do projeto poético da autora, que ao narrar as desventuras do triângulo amoroso, parte do diálogo com a tradição para tratar da temática de gênero e da homossexualidade feminina, demonstrando assim, a coesão entre os temas que se propõe a elaborar em sua poesia.

Voltando ao último poema, é interessante notar, em última instância, que, mesmo tendo se encerrado aí a narrativa do triângulo, a poeta parece querer “se vingar” de Pound por conta de seu machismo expresso nos versos anteriores e o poema que se segue, *não consigo ler os cantos*, inicia-se justamente com uma proposta coerente à reação de uma mulher que não aceita ser oprimida por um homem: *vamos nos livrar de ezra pound?* (FREITAS, 2006, p. 38).

Feita a leitura desse bloco de poemas do primeiro livro, esperamos ter demonstrado que a presença da temática do feminino já se faz presente na obra de Freitas desde seu momento primeiro, mesmo que em segundo plano. Nossa tarefa, nos capítulos seguintes, será a de demonstrar, por meio de outras leituras e análises, se houveram quaisquer transformações na poética de Freitas ou se, assim como em *Rilke shake* (2007), a autora continua se valendo das mesmas ferramentas, da mesma ironia, do mesmo tipo de humor ou se há algo de mais “sério” em sua poética, levando em conta os temas abordados em *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), como violência e aborto.

Ao final da pesquisa que antecedeu – e introduziu - este trabalho, concluímos que a principal discussão na obra de Freitas gira, de fato, em torno da questão da tradição literária, a crise do poeta contemporâneo que dela quer se ver livre, porém sempre a retoma, mesmo que para negá-la. Propondo, então, uma leitura do segundo livro da autora, *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), nos deparamos com uma possível continuidade da temática do feminino, mantendo-se a presença da cultura pop e de massa, que ampliaria a discussão acerca dos escritos de Freitas, ao mesmo tempo que o diálogo com o cânone deixa de ser central.

## II: DA PEDRA LASCADA À CONSTRUÇÃO DA MULHER

Publicado em uma época em que as discussões a respeito do feminismo se tornaram bem mais frequentes por conta das mídias sociais, *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) veio, de certa forma, enfatizar essa discussão dentro do espaço da poesia – levando em conta que Freitas faz parte de uma linhagem de escritoras que já problematizavam questões a respeito da mulher, encaramos a obra da poeta não como “mais uma” que debate questões sobre o feminino, mas sim como uma expressão literária contemporânea de uma temática que vem sendo discutida ao longo do tempo - , ressaltando que o modo de escrever da autora se aproxima à fala coloquial típica das discussões no espaço cibernético e ainda a própria atuação da autora nesses meios eletrônicos. Freitas conta que depois de passar uma temporada com um grupo feminista na Argentina e de uma exaustiva pesquisa a respeito do corpo humano, concebeu o livro. Em entrevista<sup>18</sup> ao portal *Saraiva Conteúdo*, em 2013, Freitas conta que, para ela, a principal diferença entre o primeiro e o segundo livro é o fato de que esta última se trata de um projeto, que ela se propôs a escrever sobre mulheres, diferente de *Rilke shake* (2007), em que ela reuniu poemas escritos entre 1998 e 2005.

Em busca de textos a respeito da mulher e de seu corpo, Freitas conta que se deparou com a frase “um útero é do tamanho de um punho fechado” e, ao considera-la interessante, resolveu não só fazer poesia com a mesma, mas também usá-la para nomear o livro e talvez, por isso, encontramos aqui, duas leituras possíveis para este título: além de ser, evidentemente, o poema título da obra, a afirmativa de que *um útero é do tamanho de um punho* pode ser uma espécie de “regra” que cai sobre toda mulher, levando em conta sua posição inferior atribuída pelo machismo diário da sociedade patriarcal em que se insere. Ter um útero (real ou simbólico, no caso das mulheres *trans*) é como carregar dentro de si o peso de ser mulher em um mundo em que esta acaba sendo vista como o lado mais fraco, o ser inferior, a culpada, a Eva que trouxe o pecado ao mundo. Com esse título, mesmo que vá tratar a respeito da temática feminina com o humor recorrente de sua escrita, Freitas já prenuncia a reflexão acerca dos poemas que estão por vir, anunciando que ser mulher é ter a leveza do útero mas, ao mesmo tempo, ter somado a esse útero a característica do peso de um punho, de um soco, atribuída com o passar dos tempos, fazendo com que o “ser mulher” ou ter qualquer traço feminino, relacionado àquelas que possuam um útero, seja motivo para inferiorização. Ao analisar, nos capítulos seguintes, o poema que dá título ao livro, pretendemos explorar outras possibilidades

---

<sup>18</sup> Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/49472> (Acesso em 16/10/2015)

de leitura e significação para o termo “útero”, que se revela, ao mesmo tempo, a porta e a chave da obra em evidência.

O livro é composto por 37 poemas breves, distribuídos por sete partes (*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*) de modo que cada uma aborda o sujeito feminino de uma determinada maneira, tornando, assim, o discurso sobre a mulher mais amplo e abrangente. Freitas trata a respeito de vários estereótipos de mulheres, assumindo uma certa posição feminista – embora conte, em entrevista online<sup>19</sup> à revista *TPM*, em 2012, que sua intenção ao escrever os poemas de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) não foi a de levantar bandeiras – por mais sutil que seja. Nessa mesma entrevista, Freitas diz que os poemas surgiram a partir de questionamentos sobre questões femininas – não especificando na entrevista, porém, se essas “questões” são pontos do movimento feminista ou questões puramente da mulher, sem ter relação com o feminismo – e declara que o livro não é ativista ou panfletário. Este trabalho pretende, então, elucidar esse discurso sobre a mulher presente nos poemas e identificar o quanto autora ainda se vale de características de seu primeiro livro e se preferiu experimentar um novo modo de escrever em sua segunda publicação.

Ilustrando o que foi exposto acima, em uma leitura inicial de um dos poemas da primeira parte de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), “Uma mulher limpa”, percebemos que Freitas se vale não apenas de suas típicas estratégias de riso e ironia, mas também dos *shakes* de cultura e autodepreciação servidos em *Rilke shake* (2007):

- 1 uma mulher gorda
- 2 incomoda muita gente
- 3 uma mulher gorda e bêbada
- 4 incomoda muito mais
  
- 5 uma mulher gorda
- 6 é uma mulher suja
- 7 uma mulher suja
- 8 incomoda incomoda
- 9 muito mais

---

<sup>19</sup> Disponível em: <http://revistatpm.uol.com.br/so-no-site/entrevistas/um-utero-e-do-tamanho-de-um-punho.html>

(Acesso em 16/10/2015)

10 uma mulher limpa

11 rápido

12 uma mulher limpa

(FREITAS, 2012, p. 16)

O poema composto por 12 versos distribuídos por 3 estrofes integra a primeira parte do livro, e que trata, grosso modo, das qualidades de uma boa mulher, exaltando de maneira irônica e quase cruel o fato de que uma mulher deve ser limpa. Apesar de o trabalho de investigação da obra merecer a leitura dos poemas individualmente e em diálogo com o conjunto da obra, apresentaremos a seguir uma breve leitura do poema acima, para que se tenha uma ideia dos elementos que abordaremos em uma análise mais aprofundada no decorrer do presente trabalho. Na primeira leitura é perceptível a remissão à canção popular “*um elefante incomoda muita gente*” para tratar da mulher adjetivada como gorda, de modo que a abordagem é feita de modo negativo, além de chamar atenção a relação entre “mulher gorda” e “elefante”: substitui-se a figura do animal pela da mulher, como que se houvesse um rebaixamento da condição humana para a condição animal, transformando a mulher em um elefante com o intuito de expor o seu “defeito”. Propp (1976) defende a ideia de que a comicidade repousa nas fraquezas e nas misérias humanas, afirmando que o riso só é provocado mediante à exposição de algum defeito mesquinho que exponha, por meio do físico, defeitos de natureza espiritual, identificando-se, então, no poema em evidência, o riso como meio de apontar imperfeições do sujeito, sendo possível a leitura de que a condição física desta mulher é um reflexo de seus vícios, provavelmente a gula e o gosto pela bebida, como o próprio poema nos deixa evidente no verso 4 ao afirmar que *uma mulher gorda e bêbada/incomoda muito mais*.

Por outro lado, o conteúdo se mostra pesado, não apenas em suas descrições mas também nas escolhas lexicais (*gorda*, nos versos 1, 3 e 5 e *suja*, nos versos 5 e 7 carregam uma conotação negativa, reforçada e percebida pela entonação no momento da leitura; as repetições do verbo *incomodar* nos versos 2, 4 e 8 reforçam a ideia de pesar e enfado decorrentes da descrição da figura da mulher), a referência à canção popular é responsável pelo tom de leveza que o poema acaba por adquirir em sua leitura ritmada pois, mesmo que o eu-poético exponha os defeitos da mulher, o ritmo da canção confere leveza e, ao mesmo tempo, serve como estratégia de ironia pois, ao fim e ao cabo, o poema traz uma paródia da canção. Com isso, é possível afirmar que a poesia de Freitas tende a se encaixar no que Calvino (1988, p. 13) nos propõe, já que uma relação interessante se estabelece ao se falar sobre peso valendo-se da leveza.

Os últimos versos do poema apresentam outro sujeito: *uma mulher limpa/rápido/uma mulher limpa*, como se tivesse sido avistada essa figura enquanto se condenava a outra que, por sua vez,

acaba sendo deixada de lado em detrimento desta. A leitura nos sugere que talvez o poema esteja tratando da ditadura da beleza feminina; os versos diminuem a mulher gorda à condição de animal por meio da referência à “canção do elefante”, fazendo com que seja possível que esse rebaixamento figure como a baixa autoestima de mulheres que possuam essa característica física, ironizando-as e as classificando como “sujas” por não se enquadrarem no posto de mulheres “limpas”. Duas são as perspectivas que nos permitem abordar a ironia nesse caso, a primeira do ponto de vista de uma figura construída no discurso; a segunda, da perspectiva de um procedimento típico da poesia da modernidade que se mantém, ainda, em muitos poemas contemporâneos.

Em suas sete seções, *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) traz, em cada uma de delas, retratos estereotipados da mulher, valendo-se da voz do machismo e do senso comum para, assim, colocar tais discursos em evidência, de modo irônico e crítico, se valendo da ironia típica que encontramos na obra de Freitas: ao apropriar-se do discurso machista, a poeta ironiza o mesmo, de modo sutil, sem que o leitor perceba, em um primeiro momento, que o que está sendo feito não é uma propagação de tais ideias, mas sim uma exposição das mesmas em um movimento que evidencia a piada ofensiva do opressor e faz uso desta para ridicularizar o próprio discurso em que ela foi concebida.

Se em *Rilke shake* (2007), Freitas negava, revisitava e desconstruía a tradição por meio da retomada da mesma em seus poemas, em *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) ela repete essas ações no que diz respeito aos estereótipos atribuídos à mulher e às concepções machistas sobre ela. Contudo, a exposição dessas imagens preconceituosas, mesmo que desconstruídas por meio do humor e da ironia, acabam mostrando que a cultura do machismo, assim como o cânone literário, é algo de que não se consegue desvencilhar, pois o discurso machista que acaba por construir uma imagem da mulher também é uma tradição, como o próprio eu-poético de “a mulher é uma construção” afirma nos versos finais do poema: *nada vai mudar-/nada nunca vai mudar-/a mulher é uma construção* (FREITAS, 2012, p. 46). Porém, ao contrário da temática da tradição literária, que merecia, ao mesmo tempo, subversão sem deixar de marcar o respeito da poeta pela tradição, a de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) não tenciona preconizar nenhum tipo de machismo, já que, em *Rilke Shake* (2007), ainda que pelo humor, o cânone era exaltado, mas pretende, valendo-se das marcas discursivas do machismo, vestindo-as do tom de deboche típico da autora, ridicularizá-las e provocar uma desestabilização desses discursos aliando ao humor e à crítica elementos da cultura de massa e popular, dos quais Freitas, em procedimento que é característico de sua poética, utiliza-se durante o cosimento dos versos.



As seções de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) vão apresentar, então, uma sucessão de imagens desde os tempos remotos da pré-história, descrevendo a mulher por meio de associações a animais e a comportamentos selvagens e primitivos, sempre utilizando a noção de *limpeza* – a ser melhor explorada adiante neste trabalho – para se referir ao sujeito feminino, até a contemporânea era do *Google*, em que imagens da mulher podem ser encontradas a poucos cliques, prontas para rotulá-la como melhor convir. Essas concepções vão se costurando verso a verso, seção a seção em uma tentativa de remendar as cicatrizes por elas causadas na mulher, sendo interessante aqui evocar o que Pietrani (2013) aponta a respeito da ilustração da capa do livro:

O livro já nos chama a atenção por sua capa, criada, segundo os créditos indicados na contracapa, a partir de “linha de costura sobre papel”. As linhas da escrita estão representadas aqui, na capa deste livro, pelas linhas de bordado e de costura que furam e perfuram o papel, formando cicatrizes. É inevitável associá-las ao tecer da história e da estória femininas. (PIETRANI, 2013, p. 29)

O que une as seções e as relaciona é justamente o fato de que o que foi dito em uma acabará, de alguma forma, sendo repetido na outra, em uma demonstração de como um discurso estereotipado sobre a mulher fará eco em outro momento da história: na primeira seção, *uma mulher limpa*, são introduzidas as primeiras noções preconceituosas que separam mulheres em limpas e sujas, bonitas e feitas, ébrias e sóbrias, loucas e sãs, o que servirá como base para os estereótipos a serem descritos nas próximas seções. Em *mulher de*, seção seguinte, a preposição *de* prenuncia atribuições à figura feminina, aprofundando a relação dos pares opostos apresentados anteriormente: aqui, há presença de eus-poéticos femininos intoxicados pelos discursos contra si mesmos, não necessariamente atribuindo a si mesmos adjetivos como *gorda* ou *feia*, mas reproduzindo um discurso motivado por esses rótulos, como Regina, o eu-poético de “mulher de regime”:

eu me sinto tão mal  
eu vou lhe dizer eu me sinto tão mal  
engordei vinte quilos depois que voltei do hospital  
quebrei o pé  
eu vou lhe contar eu quebrei o pé  
e não pude mais correr eu corria 10 km / dia

ai um dia minha mãe falou: regina  
regina você precisa fazer um regime você está enorme  
você fica ai na cama comendo biscoito  
usando essa roupa horrível que parece um saco de batatas  
um saco de batatas com um furo na cabeça  
também não precisava óbvio que fiquei magoada  
primeiro fiquei muito magoada depois pensei: ela tem razão  
dai comecei regime porque me sentia mal  
eu me sinto mal eu me sinto tão mal  
troquei os biscoitos por brócolis queijo cottage e aipo  
coragem eu não tenho pra fazer uma lipo  
eu me sinto tão mal por tudo que comi esse tempo todo  
tão mal e tem tanta gente passando fome no mundo

(FREITAS, 2012, p. 41)

O jogo de palavras com os substantivos *Regina* e *regime* já marcam a primeira ironia do poema em que o fato de estar quilos mais gorda – provavelmente por conta do final da gestação, já que o terceiro verso nos indica o retorno do hospital - torna o eu-poético infeliz, havendo então, uma associação negativa à imagem da mulher gorda, que não se exercita, que não se sentirá bem se não emagrecer. Se atentarmos para a raiz etimológica<sup>20</sup> desses substantivos, veremos que *regime* tem origem em *regere* que, por sua vez, significava “comandar”, tendo gerado a forma *regimen*, definindo o “conjunto de regras enunciado por quem tem poder”, o que nos faz refletir, ainda, sobre a origem de *Regina*, substantivo que, no latim, corresponde à palavra “rainha”, aquela que rege, que comanda. Com essas informações, observamos que o poema ironiza o fato de Regina conduzir um regime (não apenas no sentido de conjunto de regras alimentares visando um objetivo estético, no caso, emagrecer) sobre seu próprio corpo, o governando com base no discurso de outras pessoas a respeito de seu peso. Notamos, ainda, ao longo de todo o poema, um grande desconforto do eu-poético (perceba-se a repetição de “eu me sinto mal”, criando uma espécie de cântico de lamentação), ressaltando aqui o incômodo com a crítica feita pela mãe mas que, mesmo assim, motivou Regina a administrar seu corpo e sua alimentação de modo a contemplar padrões estéticos, uma vez que a ridicularização e ironização da mulher gorda aqui é uma constante.

---

<sup>20</sup> Consultas realizadas em: <http://origemdapalavra.com.br/site/?s=regime> (Acesso em 16/10/2015)

O eu-poético masculino, contudo, é o primeiro a falar nesta segunda seção em *mulher de vermelho*, poema em que nos deteremos mais adiante. O fato de um homem ser o primeiro a falar na parte do livro que mais intensifica discursos opressores não é algo que enxergamos como aleatório pois há aí um silenciamento da voz da mulher (até então, os poemas apresentavam um eu-poético feminino), por meio não só do discurso machista – que pode ser reproduzido por mulheres – mas por um homem em si, o principal opressor do feminino. Sobre essa relação de opressão e silenciamento evocamos o seguinte:

A masculinidade hegemônica pretende justificar o lugar do homem na sociedade machista. A palavra “hegemônica” está aí sendo utilizada em referência mesmo à concepção de Antônio Gramsci de hegemonia como promoção de consensos que costumam ser naturalizados junto aos grupos sociais oprimidos (...) O mundo dividido em classes e machista diz quais são os papéis do homem e da mulher ao mesmo tempo em que os homens e as mulheres, participando desse mundo, embora que com poderes de intervenção desiguais, contribuem dialeticamente para a formação dele. As participações dos homens e das mulheres são, como dito, desiguais nessa formação. Quando o machismo diz o que é ser homem e o que é ser mulher de acordo com seus modelos, diz também que há uma hierarquia de poder nas relações entre os homens e as mulheres. A eles – enquadrados no modelo hegemônico de masculinidade – cabe o domínio, o mando, a liderança. A elas cabe sempre a subordinação. (EFREM FILHO, 2007, p. 2)

Como bem aponta a citação, a sociedade é regida pela voz do machismo, de modo que, ao levantar de qualquer outra, discursos já instaurados agem silenciando qualquer outro que não se relacione com os ideais do patriarcado ou que os negue. Ao dar voz para o machismo em seus poemas, Freitas se vale das opressões causadas pelo homem para ironiza-las, engendrando um discurso que, mesmo ecoando uma voz masculina, visa destacar a mulher e denunciar seu opressor por meio da ironia.

A terceira seção, *a mulher é uma construção*, apresenta mais estereótipos, porém como se fossem materiais de construção que compõem a casa que é o corpo e a imagem da mulher: enquanto o poema-título da seção o faz, os demais apresentam uma imagem da rotina do eu-poético feminino que fala nesta seção, iniciando em *uma serpente com a boca cheia de colgate*, em que há a descrição de atividades matinais como o café da manhã e a higienização pessoal, passando por *ítaca*, em que temos um eu-poético que tenta vender um pacote de viagens para a ilha grega governada por Ulisses, em uma referência à *Odisséia*, representando, então, o trabalho desse eu feminino que vem falando

na seção. Em *eu durmo comigo*, último poema da seção, o eu-poético se recolhe em sua solidão, ironizando não a si mesmo nem a seu estado solitário, mas a qualquer um que se interesse em dividir a cama com ela: *e quem quiser dormir comigo, vai ter que dormir do lado* (FREITAS, 2012, p. 55).

Ao discorrer sobre o riso, Bergson (1983, p. 56), define o exagero cômico como o ato de “falar sobre pequenas coisas como se fossem grandes”. Por meio da leveza em que essas situações são descritas na referida seção, chega-se à ironia que, por sua vez, conduz ao riso e ao chiste, de modo que Freitas se vale de grandiosas referências para descrever atividades corriqueiras, tornando a rotina do eu-poético mais grandiosa do que, de fato, é: a mistura da serpente, aludindo à personagem bíblica que tentou Eva a transgredir as leis do Éden, com a menção ao popular creme dental Colgate e ao conhecido *slogan* “sorriso colgate”, vinculado pela marca; a escolha em citar um personagem mitológico, Ulisses, para atrair clientes a uma viagem à ilha de Ítaca, são elementos que exprimem um certo exagero contido na descrição das atividades do dia-a-dia de um eu-poético rodeado das mais diversas referências, clássicas ou da ordem da cultura de massa. Amparando-nos em Bergson (1983), compreendemos que a ironia e o humor engendrados por Freitas nos referidos poemas acima se estabelecem da forma como o autor nos postula:

Ora se enunciará o que deveria ser fingindo-se acreditar ser precisamente o que é. Nisso consiste a ironia. Ora, pelo contrário, se descreverá cada vez mais meticulosamente o que é, fingindo-se crer que assim é que as coisas deveriam ser. É o caso do humor. O humor, assim definido, é o inverso da ironia. (BERGSON, 1983, p. 57)

O riso em Freitas é provocado, então, a partir de uma leveza que opta pela captura de situações triviais, como escovar os dentes, o cumprimento de uma meta de trabalho ou a hora de ir dormir, mas que, pelo modo como são descritas, tornam-se cômicas ao ironizar as referências aí contidas, encaixando-as no dia-a-dia do eu-poético.

Depois de apresentar ironicamente a rotina da mulher, o livro abre sua quarta seção com o poema-título da obra, “um útero é do tamanho de um punho”, discorrendo a respeito do útero em si e sua importância, o colocando como gênese da vida mas, ao mesmo tempo, ironizando sua importância por meio do discurso machista. Ao tratar da temática do aborto, esse poema acaba por costurar, de maneira mais firme, mais um aspecto do discurso do machismo, que é justamente a posse sob o corpo da mulher. Não nos estenderemos aqui a respeito deste poema pois o discutiremos mais adiante no capítulo específico em que exploraremos os aspectos nele abordados de maneira mais completa.

Tendo percorrido a trajetória da mulher desde a pré-história, *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) chega à sua quinta seção introduzindo uma ferramenta contemporânea que, dentre outras coisas, contribui para a perduração dos estereótipos atribuídos à mulher: a *internet*. Os 3 poemas com o auxílio do *Google* são compostos como se seus versos fossem entradas de pesquisa no referido site de buscas e, assim, por meio desses axiomas, vão compondo uma imagem relacionada a pensamentos próprios do senso comum sobre a mulher mas que não correspondem, necessariamente, à sua realidade, uma vez que nem todas se encaixam nos versos ali expostos. A ironia se dá justamente pelo fato de o *Google* ser um meio popular de pesquisa em que, muitas vezes, as respostas obtidas vêm de fontes não confiáveis ou até mesmo mentirosas e, ao escolher justamente as frases mais comuns sobre mulheres para compor os três poemas da seção (*a mulher vai, a mulher pensa e a mulher quer*), Freitas joga com o conhecimento comum, colocando-o em evidência depois de expor, no decorrer do livro, discursos machistas por meio da ironia e do humor, justamente para arrematar seu deboche.

Em *Argentina*, penúltima seção, o eu-poético feminino descreve aspectos do país que dá nome à seção, se colocando como poeta de lá enquanto lá se encontra, como se trocasse de nacionalidade. Contudo, ao comparar homens e mulheres a alimentos (v. 41-45, p. 76: *me dizia uma amiga que os churrascos/ cabem aos homens porque são eitos/ fora de casa/ às mulheres as alfaces/ às alfaces as mulheres*), retomamos o poema *alcachofra* – a ser analisado ainda neste capítulo -, da primeira seção, demonstrando, assim, a constata inter-relação entre as seções do livro. Por fim, *o livro rosa do coração dos trouxas*, traz um eu-poético revelando um lado mais sentimental, discorrendo sobre relações amorosas, lembrando antigas, pensando em possibilidades futuras, descrevendo comportamentos quando se relaciona com alguém.

Esta pequena introdução a respeito das seções do livro não anula as leituras que serão feitas proximamente e que discorrerão, de maneira mais demorada, a respeito dos temas tratados por Freitas. O objetivo aqui foi demonstrar como, mesmo parecendo tratar de diferentes questões sobre a mulher em cada seção, o livro se apresenta de forma coesa, amarrando um poema ao outro e estabelecendo relações entre versos iniciais com versos posteriores, revelando, assim, uma obra amarrada por fios que, eventualmente, acabam se complementando em uma união. Passemos, então, às análises de poemas das seções que antecedem o poema-título do livro.

## 2.1: As águas que limpam a mulher

Intitulada *Uma mulher limpa*, a primeira parte do livro traz o constante conflito entre os padrões de beleza femininos, tensionados pelos opostos “limpa” e “suja”, relacionando-os a outros adjetivos correspondentes, como por exemplo “bonita”, “feia” e “gorda”. Logo no poema que abre a seção, é introduzida uma imagem pré-histórica e preconceituosa da mulher, de modo que essa versão redutora vai se estender por vários outros poemas desta mesma seção, afim ou de ridicularizar ou objetificá-la. Segue-se o poema:

1 porque uma mulher boa  
2 é uma mulher limpa  
3 e se ela é uma mulher limpa  
4 ela é uma mulher boa

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

9 porque uma mulher braba  
10 não é uma mulher boa  
11 e uma mulher boa  
12 é uma mulher limpa

13 há milhões, milhões de anos  
14 pôs-se sobre duas patas  
15 não ladrava mais, é mansa  
16 é mansa e boa e limpa

(FREITAS, 2012, p. 11)

As águas que escorreram ralo abaixo em “na banheira com gertrude stein” (FREITAS, 2007, p. 32) banham a mulher aqui retratada: as repetições ao longo do poema e a ideia reelaborada do banho, variando essa temática na poesia de Freitas, evocam ideias expostas anteriormente. A poeta demonstra, assim, uma reelaboração de temas, dando continuidade ao banho que seu eu-poético tomou em *Rilke shake* (2007), porém sem a carga de sensualidade e envolvimento amoroso, adotando uma outra abordagem, a da limpeza em si, a ser explorada ao longo dessa leitura.

O poema apresenta o surgimento da mulher e, valendo-nos aqui das próprias expressões veiculadas nos versos, mais “limpa”, optando trazer a imagem de uma mulher rústica, “das cavernas”, como um animal selvagem. Os quatro primeiros versos, de início, já lançam a premissa que vai perpassar toda a seção, colocando como afirmativa a ideia de que para uma mulher ser considerada

“boa” tem de ser “limpa”, já criando uma oposição com o que vai ser descrito a seguir, na segunda estrofe. Ao descrever a figura feminina como um ser que se levantou sobre “duas patas” (v. 6) e que “ladrava” (v. 8), a imagem da mulher já é rebaixada à condição de animal e, como o eu-poético rejeita ironicamente essa figura, alegando que “uma mulher braba não é uma mulher boa” (v. 9-10), é preciso mostrar que, depois desses milhões de anos transcorridos e mencionados no poema, a mulher tornou-se mansa, boa e limpa (v. 15-16) porque foi domesticada e “não ladra mais”. A repetição, que lembra aqui o procedimento estético usado por Gertrude Stein apontado no capítulo anterior - *If I told him would he like it. Would he like it if I told him. / Would he like it would Napoleon would Napoleon would would he like it.* (STEIN, 1914) - corrobora o sentido da domesticação – repetir várias vezes o que é ser boa e limpa para que se possa aprender. Outro aspecto importante é o uso da tautologia (repetição de ideias com palavras diferentes) logo no primeiro verso, numa tentativa de fixar essa norma de limpeza não apenas para a mulher mas para quem quer que leia os referidos versos, como se, ao repetir de forma incessante esse ideal, e de maneira musicada por conta do ritmo do poema, a intenção seja, de fato, promover uma doutrinação da limpeza.

Contudo, por mais que haja a associação à uma imagem animalesca, uma possibilidade de leitura para a repetição incessante do substantivo *mulher* ao longo das estrofes é justamente a ênfase que se dá ao sujeito de quem se está falando: a mulher, aqui, torna-se o centro, não só do poema como da história. Nas hordas primitivas dos tempos remotos, a mulher não era vista como um ser frágil e inferior ao homem, mas executava trabalhos importantes e cumprindo um papel com tanta importância quanto os indivíduos masculinos (ALAMBERT, 2004, p. 27) e é possível que o poema esteja remetendo a esse período histórico pois, ao assegurar a presença do ser feminino em todas as estrofes por meio da repetição do substantivo em evidência, a coloca em grau de importância elevado, é da mulher que se está falando, ela é importante, ela existe e não deve ser apagada ou silenciada.

Com o passar dos “milhões de anos”, assim como um animal de zoológico que é arrancado de seu ambiente selvagem e natural, a mulher foi levada para casa e domesticada, abandonando as características grosseiras expressas no poema, tornando-se, assim, mansa – pois a voz da mulher é pouco ou nunca ouvida, foi “treinada” a não mais ladrar, a não mais se fazer ouvir -, boa – pois agora não é mais selvagem, comporta-se, mudou sua postura – e limpa – este adjetivo relaciona-se com ideais de beleza que serão expressos e discutidos em outros momentos desta primeira seção, sendo explorado de forma mais ampla tanto nos poemas quanto nesta análise.

Há neste ponto uma via de mão dupla: a animalização da mulher e sua domesticação. Percebe-se uma cruel ironia ao tratar a mulher como um bicho, mas isso não se ameniza quando esse mesmo *bicho* torna-se manso e deixa de ladrar, entrando em jogo, então, uma noção mais aprofundada do

que é ser “limpa”, uma vez que o adjetivo possui várias acepções além daquela relacionada à ideia de higiene; o mesmo ocorre com o adjetivo “mansa”, abrindo a possibilidade de várias leituras em suas outras acepções - amansado, diz daquilo que foi reduzido de seu estado selvagem à inofensibilidade ou à docilidade - o que nos remete imediatamente à figura descrita do poema. Retomando as ideias de Brait (1996) que apresentamos no início, podemos dizer aqui que esse procedimento irônico causa um efeito de sentido de ambiguidade no discurso no que diz respeito a conhecimentos pressupostos provocando, assim, o riso.

Ao “limpar” a mulher, é como se a mesma tivesse tomado um longo banho - retomando aqui essa temática da poesia de Freitas exposta no início de nossa análise - ao longo da história, sendo “melhorada”, “amansada” por uma cultura e suas regras de como uma mulher deve ser e se comportar, resultando em uma domesticação que a tornou evoluída, diferente de sua ancestral que se pôs sob duas patas a ladrar: associado à ideia de desonestidade, indecência, desmoralização, desconfiança, e uma série de outros valores encarados como negativos, o adjetivo “suja” é a palavra-chave que classifica a mulher no poema como um ser inferior, uma vez que, mesmo tendo o destaque já mencionado no parágrafo anterior, a mesma, em momento algum, é tratada de outra forma além daquela que a associa a um animal. É como se a mulher “não fosse gente” e o fato de estar limpa e mansa não confere a ela essa qualidade, sendo apenas um animal domesticado.

Nos dois poemas seguintes, o eu-poético continua defendendo a imagem “limpa” e “bonita” como ideal para a mulher, porém, o primeiro adjetivo parece ter mais peso do que aquele que se refere ao aspecto de beleza justamente pelo que foi apontado na análise anterior, ou seja, a limpeza como meio de domesticação da mulher, padronizando-a, assim, em um modelo ideal moldado por uma cultura que define o que é certo e errado, limpo e sujo. Leia-se:

1 uma mulher muito feia  
2 era extremamente limpa  
3 e tinha uma irmã menos feia  
4 que era mais ou menos limpa

5 e ainda uma prima  
6 incrivelmente bonita  
7 que mantinha tão somente  
8 as partes essenciais limpas  
9 que eram o cabelo e o sexo

10 mas a heroína deste poema  
11 era uma mulher muito feia  
12 extremamente limpa  
13 que levou por muitos anos  
14 uma vida sem eventos



Note-se que, na primeira estrofe, a beleza da irmã da mulher feia quase não é levada em consideração, dando maior destaque à qualidade de limpa que a personagem central do poema exhibe e que, na última estrofe, é coroada como grande heroína justamente por possuir essa característica. A ideia de limpeza vai ganhando cada vez mais força e torna-se uma compensação para a “feitura” das mulheres aqui descritas, reforçando, também, a regra de que a mulher deve ser limpa.

A “vida sem eventos” mencionada no verso final poderia ser, em uma das possibilidades de leitura, o “preço” que a mulher feia teve de pagar, uma vez que não possui atrativos, apenas sua candura, sua imagem limpa – de modo que o adjetivo “limpa” vai além de seu sentido literal, corroborando a leitura aqui defendida, e passando funcionar como metáfora para o conjunto de características que a mulher domesticada, oposto àquela das cavernas que se impunha e era selvagem, “deve” ter: obediência, mansidão de espírito, delicadeza, enfim, ser o sujeito paciente, aquela que se submete ao homem. Por essa leitura, então, é possível interpretar que a irmã da heroína, por ser “menos feia” e “mais ou menos limpa”, pode ter tido uma vida com mais eventos, sendo, talvez, uma mulher que se encaixou em alguns padrões “limpos” a ela impostos por esse ideal de higienização e não possuindo características físicas ruins o bastante para que fosse classificada, por esses mesmos ideais reguladores, como feia.

O poema seguinte reforça mais ainda que o adjetivo “limpa” está funcionando como metáfora e assumindo um sentido muito mais abrangente quando faz menção ao vício:

1 uma mulher sóbria

2 é uma mulher limpa

3 uma mulher ébria

4 é uma mulher suja

5 dos animais deste mundo

6 com unhas ou sem unhas

7 é da mulher ébria e suja

8 que tudo se aproveita

9 as orelhas o focinho

10 a barriga os joelhos

11 até o rabo em parafuso

(FREITAS, 2012, p. 13)

Assim como no primeiro poema, temos aqui nos dois primeiros versos uma premissa que funciona como “ideal” para a mulher e, em seguida, é apresentado o oposto disso e suas terríveis consequências na visão do eu-poético. Uma das características que a mulher deve ter para ser limpa é a sobriedade, pois embriagar-se e estar sob o efeito alcóolico é algo sujo, e uma mulher “não deve” agir dessa maneira, jamais transgredir.

No verso cinco, a mulher ébria é explicitamente comparada a um animal, um ser irracional, sujeito às vontades de seu dono – no caso da mulher e no contexto deste poema, a leitura feita é de que esse “dono” se trata ou do homem ou da própria mulher limpa e sóbria, apresentada aqui como superior e, portanto capaz de oprimir a outra inferior. Inicia-se, então, no verso nove, a descrição das partes do corpo da mulher-animal que podem ser aproveitadas estando ela na condição de “ébria” e o primeiro ponto a se observar é que as referidas partes fazem clara referência a um porco, o que ironiza, ridiculariza e inferioriza mais ainda a mulher que se permite embriagar. Uma segunda leitura permite ainda a interpretação de que o “aproveitar-se” da mulher ébria seja uma metáfora para o ato do abuso sexual, seja ele assédio ou o próprio estupro dessa mulher que, irracional e sujeita às vontades do “dono”, pode servir de alimento para este e ser, então, comida. Atente-se para o fato de que ao mencionar “orelhas”, “focinho”, “barriga”, “joelho”, “rabo em parafuso”, é como se o eu-poético estivesse transcrevendo a receita de uma feijoada, prato típico brasileiro que aproveita as várias partes do porco, junto ao feijão e servido com acompanhamentos. A ironia aqui torna-se a chave de leitura justamente por revelar de modo sutil, por meio da menção a uma iguaria popular, a objetificação da mulher.

Brait (1996, p. 15) coloca a ironia como não necessariamente engraçada, já que esta pode estar encoberta por um discurso ou contexto mais sério, ou ainda instaurar ou transmitir preconceitos, como é o caso da remissão ao tratamento da mulher como objeto e, em última escala, a cultura do estupro. A ironia, passa, então, a desempenhar um papel provocativo, convidando a tomar ao pé da letra o que cada segmento informa separadamente, mas também a lançar um olhar sobre sequências isoladas e, com este poema, se percebe que o evidente humor e ironia que descrevem essas situações da mulher e a separa em duas categorias principais, a “limpa” e a “suja”, visa encobrir um discurso misógino, não com o intuito de defendê-lo, mas sim de trazê-lo para a superfície do poema, fazendo-o visível

ao leitor mais atento e deixando em suas mãos o juízo de valor, provocando, então, a reflexão acerca do tema em evidência.

Retornando a discussão acerca da cultura da mulher “limpa”, livre de qualquer mácula moral, esta é difundida socialmente tendo como base o modelo religioso da Virgem Maria que, embora não tenha sido mencionada em nenhum poema de maneira direta, até então, nos parece pertinente evocar sua influência nos ideais de “limpeza” expostos neste trabalho, levando em conta a grande força que o pensamento religioso, cristão e católico tem em nossa cultura.

Tendo obedecido fielmente os desígnios de Deus ao tornar-se mãe de seu filho – e mesmo assim, continuando virgem, pura, limpa -, Maria opõe-se à figura da Eva que, no princípio, desobedeceu às ordens do criador e entregou-se ao próprio prazer e vontade ao provar do fruto proibido oferecido pela serpente – outro personagem feminino da simbologia bíblica, outra referência à mulher suja -, tendo sido, então, expulsa do Éden. Aqui, a ideia de limpeza relacionada à de obediência é mais uma vez exposta pois, treinada, domesticada e limpa, a mulher supostamente tenderá a obedecer quem a comanda, quem está hierarquicamente acima dela. Nos exemplos bíblicos recém expostos, a figura de Deus, um ser masculino, representa a dominação do homem sobre a mulher, tendo poder sobre ela, de modo que, aquela que o obedece é exaltada e a que transgredir suas leis é castigada. Aproveitando a introdução às figuras bíblicas, vale retomar rapidamente aqui a *serpente com a boca cheia de colgate*, mencionada na introdução das seções de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), com o intuito de demonstrar que a figura da mulher “suja” se faz presente pelo livro não apenas quando é contraposta à “limpa”: no caso do referido poema, o eu-poético se caracteriza como serpente, se colocando, assim, como transgressora, como aquela que incita o pecado, como desobediente.

Debruçando-nos sobre as postulações de Ismério (2012), relembramos que a Virgem Maria é a serva do Senhor, sua escrava que, por meio de sua submissão, se tornou o grande símbolo de pureza, da mulher limpa, perfeita, a própria imagem do sacrifício feminino. Em nota de rodapé, a autora ainda escreve a respeito do título de “imaculada” da virgem:

A Virgem Maria foi reconhecida pela Igreja Católica, no século XII e lhe foi dado o título de Nossa Senhora, pelo qual passou a ser invocada. A designação de Nossa Senhora era dada por seus atributos e pela graça que o fiel desejava alcançar ao invocá-la. O título de *Imaculada Conceição* lhe foi atribuído como um privilégio de virtude que a livrou do pecado original. Sua concepção foi sem mácula, pois permaneceu virgem após dar a luz ao Senhor. Por ser querida e defendida pelos fiéis, o Papa Pio IX na Carta Encíclica *Ubi Primum*, de 17

de fevereiro de 1849, proclamou o clero para estudar a questão da *Imaculada Conceição de Maria*. Em 8 de dezembro de 1854, foi elevado a dogma de fé, na bula *Ineffabilis*. (ISMÉRIO, 2012, p. 166-167)

Contudo, nem só de mulheres “limpas” se fez a história. As bruxas da Inquisição figuram como exemplo de mulheres que sofreram por não seguirem o modelo de mulher ideal, temente à Deus e imaculada:

As mulheres como uma ameaça e uma negação da continência são apresentadas como armadilhas demoníacas, e a visão do feminino que foi insistentemente construída pelo cristianismo, e introjetada nas estruturas sociais do Medievo, servirá da mesma forma à construção da imagem da bruxa. Os “homens de Deus” lançaram as perseguições contra a herege que teve sua natureza, motivações, práticas e modo de ser combatida minuciosamente relatados no *Malleus Maleficarum*. (LIEBEL, 2004, p. 21)

Liebel (2004, p. 27) discorre sobre *Malleus Maleficarum*, principal guia da inquisição na época da caça às bruxas, sendo utilizado não apenas por entidades católicas, mas também por protestantes, juízes eclesiásticos e seculares, demonstrando, assim, o poder da opressão sobre as mulheres que não se encaixavam nos modelos “limpos” exaltados. Ao explorar o ideal de limpeza em seus poemas, Freitas demonstra que, mesmo séculos depois da publicação desse guia de punição a mulheres, os resquícios de uma normatização sobreviveram no decorrer do tempo e, ainda hoje, definem modos de se comportar, agir, pensar e ser.

No poema seguinte, se percebe o silenciamento da mulher e seu próprio título já direciona uma importante discussão à respeito do papel da mulher na sociedade na era moderna e contemporânea:

#### **Uma canção popular (sec. XIX-XX):**

1 uma mulher incômoda

2 é interdita

3 levada para o depósito

4 das mulheres que incomodam

5 loucas louquinhas

6 tantãs da cabeça

- 7 ataduras banhos frios
- 8 descargas elétricas
- 9 são porcas permanentes
- 10 mas como descobrem os maridos
- 11 enriquecidos subitamente
- 12 as porcas loucas trancafiadas
- 13 são muito convenientes
  
- 14 interna, enterra

(FREITAS, 2012, p. 15)

Uma canção popular nada mais é do que um elemento cultural, arraigado nas tradições de um povo, seja ela uma marchinha de carnaval, uma cantiga de ciranda, uma faixa de algum artista como Caetano Veloso, Chico Buarque ou Tom Jobim. Por se tratar de uma canção, sua proliferação se dá forma mais fácil, levando em conta que, transmitida oralmente, não vai perecer como livros ou qualquer outra coisa material, além de não ter custo, pois ao aprender a letra da canção, a mesma pode ser cantada de geração em geração, regravada, evocada em outras canções, servir como citação em conversas. Afinal, é a tradição e esta sempre se faz presente, por mais que se tente fugir dela.

As datas trazidas no título, porém, retratam um importante espaço temporal para as mulheres: foi nos séculos XIX e XX – aqui que a luta do movimento feminista ganhou mais força e a voz da mulher, mesmo abafada, se fez ouvir, além do desenvolvimento dos estudos de Freud sobre as históricas – assunto que revisitaremos no capítulo seguinte ao analisar o poema-título do livro. Com a Revolução Francesa, um século antes, as mulheres francesas pensaram que por terem sido pioneiras na luta por Liberdade, Igualdade e Fraternidade, alcançariam esses três valores da mesma forma que os homens, mas esses últimos, da mesma forma que aceitaram a ajuda e os sacrifícios delas na luta, lhes negaram o direito à cidadania. Porém, o pior ainda estava por vir:

“Os dias que se seguiram à Revolução Francesa foram os dias mais sombrios da história da mulher. O poder masculino passou a se vingar do sexo que o contestara, agindo no sentido de varrer as mulheres de todos os acontecimentos. Seu estatuto jurídico passou a ser definido por uma ditadura militar. A ideologia burguesa em formação fez sentir em reação a todas as mulheres, todo o seu desprezo. E o código de Napoleão representou um passo atrás em relação ao antigo regime. Nele, há todo um intuito de estabelecer

sobre a mulher casada a tutela do marido, do mesmo modo que o Direito Romano.” (ALAMBERT, 1997, p. 52)

Na segunda metade do século XIX, porém, com o surgimento do socialismo revolucionário, a luta das mulheres passa a ganhar mais força e teve seu espaço no *Manifesto Comunista* de Marx e Engels, mesmo que eles e seus discípulos, tratassem essa luta apenas como consequência da libertação de todas as outras minorias oprimidas e não como um movimento de mulheres que visava direitos e uma mudança de lugar na sociedade, conforme lemos nas postulações de Alambert (1997, p. 54).

O grande “barulho” das mulheres veio, porém, com seu próprio movimento, que cada vez ganhava mais força e ainda hoje segue em luta, o Feminismo. Mesmo havendo um prelúdio que remonta aos séculos obscuros do feudalismo, o que nos interessa na leitura deste poema é a expressão do feminismo que começa a surgir no ano de 1848, chamado de “emancipacionista” e que buscava não só a igualdade jurídica, mas alguns teóricos ainda defendiam o fim da desigualdade de direitos na família, o que possibilitaria que a mulher não se visse presa apenas às funções domésticas, dividindo-as com o marido, da mesma forma que ambos também teriam suas profissões, participação em eleições e mesma instrução. Porém, a campanha não surtiu os resultados esperados pois as feministas, mesmo aderindo a campanhas por direito a voto, não souberam dar continuidade às mesmas ou usaram métodos que fizessem que suas manifestações fossem, de fato, eficazes.

A primeira estrofe do poema retrata, em quatro versos, o destino de uma mulher que “incomoda” e, ao pensar na significação deste verbo, a remissão ao movimento feminista, presente na história há tantos anos, é inevitável, pois as feministas realmente incomodam a ordem do patriarcado e sua voz se faz ouvir em meio a todo o discurso que se cantou, como uma cantiga popular, e que desfavoreceu a mulher durante tanto tempo. Ora, como uma *mulher* ousa *incomodar*? A solução encontrada no poema é simbolizada pela figura do *depósito* que, nos quatro versos da estrofe seguinte, vai se revelar como um manicômio, o destino das pessoas mentalmente doentes, sem razão – entenda-se *razão* como *consciência*, “juízo perfeito”, sanidade e, remetendo ao poema da mulher ébria lido anteriormente, *sobriedade* -, dignas de tratamentos pesados em decorrência de sua condição. Contudo, é possível que se interprete o estado de ausência de razão como um juízo de valor, no qual o veredito é que a mulher que incomoda não está certa e merece ser punida, presa no manicômio – atente-se para o fato de que a ausência de vírgulas expressa justamente a loucura ininterrupta do lugar, como se tudo estivesse acontecendo ao mesmo tempo e a capacidade de separar os acontecimentos de maneira ordenada tivesse sido perdida.

A terceira estrofe, a única do poema com cinco versos, introduz a figura do marido e acaba por revelar uma possível leitura da imagem do manicômio. Ao se referir às mulheres como *porcas*

*permanentes*, o eu-poético reforça a ideia de que a condição dessas mulheres que incomodam permanece a mesma pelos tempos, pois provavelmente foi assim no passado, é assim no presente e também será no futuro, de modo que, assim como uma canção popular nunca muda, o destino dessas mulheres se tornará uma tradição, condenada a se repetir para sempre, por mais que tentem incomodar, por mais que haja luta feminista. No segundo e terceiro versos, *os maridos* – compreendidos nesta leitura como representantes da figura do homem, do patriarcado e do machismo – recebem o adjetivo de *enriquecidos subitamente*, o que nos leva de volta ao título, pois foi exatamente entre os séculos XIX e XX que o Capitalismo ganhou força, não esquecendo, também, da segunda Revolução Industrial, pois enquanto o homem, do alto de seu posto privilegiado, vivenciava o surgimento de uma nova ordem econômica, seus desenrolares e consequências, a mulher ainda tinha de lutar por direitos básicos, reivindicando condições melhores na sociedade. No verso seguinte, a descoberta é que o ato de trancafiar as *porcas loucas* é conveniente, e aqui é possível compreender que o manicômio nada mais seja do que o próprio lar, onde a mulher está condenada a ficar presa, em meio a banhos quentes, ataduras para a febre dos filhos, dela mesma ou do marido, choques elétricos – pois o surgimento dos eletrodomésticos “facilitou” a vida das mulheres e inúmeras campanhas publicitárias do século XX são de cunho machista justamente por sempre relacionar a imagem apenas da mulher a produtos voltados para o lar – e toda a loucura que as tarefas de cuidar de um lar proporciona, é como se a ocupação com a casa, o marido e os filhos fosse, de fato, *conveniente* para que as mulheres que *incomodam* não o façam mais, pois teriam, então, uma ocupação, mais do que isso, um destino *permanente*, inescapável. Ainda nos dias de hoje é comum que quando uma mulher reclama de algo, seja lutando por seus direitos de qualquer natureza ou sua liberdade, imediatamente associam essa “atitude incômoda” à falta de sexo, à ausência do falo, ou seja, de um marido e todo o cenário que esse personagem traz consigo, o lar, o manicômio<sup>21</sup>.

A vida da mulher, então, é resumida no último verso solitário do poema, pois seu destino é ser internada e permanecer assim até a morte, eufemizada no verbo *enterrar* e criando uma rima ao final do poema, agradável aos ouvidos, porém perturbadora e angustiante ao ser refletida em uma leitura

---

<sup>21</sup> Como exemplo histórico de mulher que foi “interditada” por suas posições contrárias à ordem social, recomendamos a leitura de artigos que exploram a biografia de Camille Claudel, grande escultora do século XX que desafiou as convenções de sua época ao se dedicar a uma arte dominada por homens. Claudel passou trinta anos de sua vida em um manicômio, tendo vivido um relacionamento amoroso atribulado com o célebre Auguste Rodin, além de enfrentar os preconceitos da sociedade francesa da época e a doença que a condenou à reclusão. As leituras indicadas são: “Impasses do feminino: a devastação em Camille Claudel”, de Aurylândia Barbosa Tertuliano, disponível em: <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/7808> (Acesso em: 17/10/2015); “Camille Claudel: angústia e devastação”, de Jean Claude Soares e Vivian Martins Ligeiro, disponível em: <http://www.psicanalisebarroco.pro.br/dados/obras/camille%20claudel%20angustia%20e%20devastacao.pdf> (Acesso em: 17/10/2015) e “Camille Claudel: uma neurose obsessiva feminina”, disponível em: <http://www.apoa.com.br/download/revista17.pdf#page=25> (Acesso em 17/10/2015)

mais atenta. Com este poema, Freitas se vale da metáfora da loucura e do manicômio para se referir ao modo como as mulheres, encaradas como inferiores, sujas e doentes, são tratadas pela sociedade, não só da época demarcada no título do poema, mas de nossos dias atuais, levando em conta que, por ser uma canção popular, o que o poema “canta”, assim como essas melodias que fazem parte de uma tradição que se transmite de geração a geração, perpetuando uma espécie de cartilha que dita o que deve ser feito com mulheres incômodas.

As acepções do constante adjetivo “limpa” são evocadas em nossa leitura novamente, sublinhando toda a carga de sentido que possuem não apenas em um poema mas no bloco analisado até agora, demonstrando que a doutrina da limpeza, da obediência, submissão, passividade e silenciamento continuou sendo seguida, não só ao longo da seção, mas ao longo da história: as mulheres foram banhadas, treinadas, domesticadas e moldadas para seguir o paradigma daquilo que é considerado como limpo, ou seja, seu papel de posse do homem, tendo sempre em mente que, qualquer mulher que a ele não se sujeite seguindo todas as regras de limpeza, é inferiorizada ainda mais. Contudo, independente da posição em que se encontre, limpa ou suja, ébria ou sóbria, o discurso do machismo sempre vai considerar a mulher um ser que se encontra abaixo da representação masculina.

O título do poema abarca não só o já mencionado feminismo emancipacionista surgido em meados do século XIX, mas também o feminismo Reformista, iniciado ainda no referido século e que se estendeu até o final da Segunda Guerra Mundial, no século seguinte, em 1945. Sobre esse momento histórico:

Vem à tona um grande debate entre duas correntes de pensamento: a marxista, que defendia a ideia de que a emancipação feminina dependia da solução da contradição mulher-sociedade e a feminista, que defendia a contradição homem-mulher como prioritária. Tendo como pano de fundo essa polêmica, as mulheres lutaram e conquistaram uma série de reivindicações no plano do trabalho e dos direitos políticos. A luta pelo sufrágio universal e ampliação dos direitos democráticos não incluía o sufrágio feminino. Por esse motivo, ela constituiu uma luta específica, um trabalho longo e penoso, que reuniu mulheres de todas as classes e camadas sociais, demandando minuciosa organização e infinita paciência. Tal luta prolongou-se nos Estados Unidos e na Inglaterra por sete décadas. (ALAMBERT, 1997, p. 81)



A segunda onda do feminismo, que se manifesta de 1949 em diante, contou com a publicação de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir (1960), como uma espécie de marco inicial. Nele, a autora vai falar a respeito das origens da opressão à mulher, além de questões biológicas e psicanalíticas. A obra estimulou o surgimento de um movimento feminista mais amplo no mundo todo e, pouco a pouco, as principais pautas de discussão da luta se formam e servem de base para todos os grupos feministas e duas delas, muito significativas em nossos dias, são:

1) O relacionamento entre sexo e classe: nada será definitivamente conquistado enquanto o conflito concernente à sexualidade for resolvido. Atualmente, a questão sobre sexualidade tem grande força, não apenas no que diz respeito às mulheres cisgênero, ou seja, àquelas que tem sua anatomia condizente com sua identidade de gênero, mas também às mulheres transexuais, aquelas que, ao contrário daquelas, possuem anatomia em desacordo com sua identidade<sup>22</sup>.

2) O corpo: Toda opressão da mulher começa com a opressão de seu corpo. Apesar de ser um tópico levantado há décadas, ainda hoje gera discussões intermináveis na mídia ou pelas redes sociais. Temas como a legalização do aborto, letras de *funks* ou até mesmo peças de vestuário estão sempre presentes quando o assunto é o corpo da mulher que, dependendo da ocasião, precisa “se dar ao respeito”, *ser uma mulher limpa*, mas quando exposto, seja em desfiles de carnaval ou em campanhas publicitárias, é apreciado e desejado. No Brasil, a aprovação da Lei nº 13.104 de 9 de março de 2015<sup>23</sup> passou a qualificar o feminicídio – crime cometido contra a vida de uma mulher – como agravante em casos de assassinato, tornando, assim, o menosprezo e a discriminação à condição de mulher, agravantes de pena nesses crimes.

Uma proteção significativa ao corpo da mulher, tantas vezes invadido e visto apenas como objeto: todos decidem como vesti-lo, qual formato deve ter para ser *limpo*, o que pode ou não ser feito com ele. Ao ganharem as suas com o busto nu, as participantes da marcha das vadias, movimento feminista difundido no Brasil na década de 2010, reivindicavam os direitos de decisão sobre o próprio corpo e sexualidade. Uma luta que ainda não enxerga seu fim.

Seguimos com o próximo poema a ser analisado:

---

<sup>22</sup> A respeito dessa temática, será desenvolvida uma reflexão mais completa posteriormente neste trabalho.

<sup>23</sup> Disponível em: disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2015-2018/2015/Lei/L13104.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13104.htm) (Acesso em 17/10/2015)

1 uma mulher gorda  
2 incomoda muita gente  
3 uma mulher gorda e bêbada  
4 incomoda muito mais

5 uma mulher gorda  
6 é uma mulher suja  
7 uma mulher suja  
8 incomoda incomoda  
9 muito mais

10 uma mulher limpa  
11 rápido  
12 uma mulher limpa

(FREITAS, 2012, p. 16)

Composto por 12 versos distribuídos por 3 estrofes, temos aqui uma paródia da canção popular “*um elefante incomoda muita gente*” que traz como personagem a mulher adjetivada como gorda e, assim como foi tratada a mulher suja e a mulher ébria, esta também é inferiorizada e animalizada ao estabelecer uma relação com um elefante: substitui-se a figura do animal pela da mulher, como que se houvesse um rebaixamento da condição humana para a condição animal, transformando a mulher em um elefante com o intuito de expor o seu “defeito”.

Propp (1976) defende a ideia de que a comicidade repousa nas fraquezas e nas misérias humanas, afirmando que o riso só é provocado mediante à exposição de algum defeito mesquinho que exponha, por meio do físico, defeitos de natureza espiritual, identificando-se, então, no poema em evidência, o riso como meio de apontar imperfeições do sujeito, sendo possível a leitura de que a condição física desta mulher é um reflexo de seus vícios, provavelmente a gula e o gosto pela bebida, como o próprio poema nos deixa evidente no verso 4 ao afirmar que *uma mulher gorda e bêbada/incomoda muito mais*.

Por outro lado, o conteúdo se mostra denso, não apenas em suas descrições mas também nas escolhas lexicais (*gorda*, nos versos 1, 3 e 5 e *suja*, nos versos 5 e 7 carregam uma conotação negativa, reforçada e percebida pela entonação no momento da leitura; as repetições do verbo *incomodar* nos versos 2, 4 e 8 reforçam a ideia de pesar e enfado decorrentes da descrição da figura da mulher), a referência à canção popular é responsável pelo tom de leveza que o poema acaba por adquirir em sua

leitura ritmada pois, mesmo que o eu-poético exponha e condene os defeitos da mulher, o ritmo da canção confere leveza e, ao mesmo tempo, serve como estratégia de ironia. Os últimos versos do poema apresentam outro sujeito: *uma mulher limpa/rápido/uma mulher limpa*, como se tivesse sido avistada essa figura enquanto se condenava a outra que, por sua vez, acaba sendo deixada de lado em detrimento desta. Sugere-se que, neste trecho, a mulher limpa seja uma alusão à passante de Baudelaire, aquela figura linda e perfeita por quem o eu-poético se apaixona em meio ao tumulto da multidão: a partir disso, uma leitura possível, tendo em vista a temática do diálogo com a tradição presente na obra de Freitas, é a de que a mulher *limpa*, a passante, seja uma forma de representação da tradição, tão cultuada, seguida e inescapável. A mulher gorda, suja e ébria seria, nesta possibilidade de leitura, a novidade, a reinvenção, aquela poesia que se faz com o novo, sendo representada pela mulher que não se enquadra nos padrões impostos pela voz misógina e machista do patriarcado.

Além desta leitura que se relaciona diretamente com a temática da obra da autora, o poema também nos sugere um outro caminho, relacionado à temática feminina: a ditadura da beleza. Os versos diminuem a mulher gorda à condição de animal por meio da referência à “canção do elefante”, fazendo com que esse rebaixamento figure como a baixa autoestima de mulheres que possuam essa característica física, ironizando-as e as classificando como “suja” por não se enquadrarem no posto de mulheres “limpas”. Duas são as perspectivas que nos permitem abordar a ironia nesse caso, a primeira do ponto de vista de uma figura construída no discurso; a segunda, da perspectiva de um procedimento típico da poesia da modernidade que se mantém, ainda, em muitos poemas contemporâneos.

Cada vez mais conscientes de sua autonomia e buscando uma sociedade igualitária, um dos obstáculos enfrentados pelas mulheres é, justamente, os padrões de beleza impostos culturalmente, que ainda amarram e escravizam pessoas pelo mundo todo em busca de uma aparência que seja aceita socialmente, uma aparência *limpa*. Em *O Mito da Beleza – como as imagens da beleza são usadas contra as mulheres*, Naomi Wolf (1992) discorre acerca desse mito e ao postular o breve histórico dele – sua existência seria objetiva e universal, de modo que as mulheres deveriam encarná-la e os homens, livres da obrigação feminina de manterem-se belos para serem desejados, deveriam batalhar pelas mulheres mais lindas, porque a beleza da mulher estaria diretamente relacionada à sua fertilidade e, baseando-se na seleção sexual, esse processo do mito seria imutável e inevitável. Contudo, a autora logo derruba o que foi dito:

A beleza é um sistema monetário semelhante ao padrão ouro. Como qualquer sistema, ele é determinado pela política e, na era moderna, no mundo ocidental, consiste no último e no melhor conjunto de crenças a manter intacto

o domínio masculino. Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriam. (WOLF, 1992, p. 15)<sup>24</sup>

Justamente por ser um padrão cultural, o mito da beleza não vai, na realidade, definir a aparência, mas sim a *conduta*, de modo que as qualidades consideradas belas nas mulheres são apenas símbolos de comportamento feminino que a aquele determinado período julga ser desejável (WOLF, 1992, p. 17). Esses dados reforçam a leitura que vem sendo feita até aqui da posição do eu-poético dos poemas desta primeira parte de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012): a presença de uma voz que dita como a mulher deve ser e agir para que, assim, seja aceita. Joga-se com estereótipos para que, por meio de leituras mais atentas, seja compreendido algo mais profundo, ou seja, a manutenção das regras ditadas pelo discurso machista de modo a permitir que a mulher continue submissa ao homem e às suas vontades – e o mito da beleza é, portanto, um dos dispositivos utilizados para que isso aconteça.

A breve análise nos mostra que, neste poema, a ironia foi usada como meio de apresentar, de forma velada, um discurso preconceituoso para com a mulher que não se encontra no padrão de beleza exaltado, ou seja, o “limpo/magro”, livre dos vícios da mulher gorda. Brait (1996) defende que um dos requisitos da ironia para com o seu produtor é que este tenha familiaridade considerável com o objeto a ser ironizado e, lançando um olhar atento sob a obra de Freitas, podemos perceber que as situações ironizadas nos poemas são de grande conhecimento da poeta (leve-se em conta o processo para a composição dos poemas de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) que, segundo o que a própria autora relata, foi escrito após experiências pessoais de convívio com grupos feministas e viagens pela América Latina nos anos de 2007 e 2008, além de uma longa pesquisa a respeito do corpo da mulher, sobre a qual a autora não dá muitos detalhes em suas entrevistas).

Provoca-se, então, com este poema, uma reflexão a respeito de um dos aspectos que mais permeia a temática feminina: a imagem da mulher. Anteriormente neste trabalho foi questionado se o fato de o segundo livro ser concebido como um projeto, de acordo com o que a própria Freitas

---

<sup>24</sup> O ideal de beleza já existia no antigo Egito, na China, na Grécia antiga e norteou a arte ao longo dos séculos. Ao colocar a beleza como moeda de troca, Wolf (1992, p. 18) a descola desse histórico e a situa no século XIX, apontando o surgimento do mito da beleza na época da expansão do capitalismo industrial: da submissão e domesticidade das mulheres dependia a evolução desse sistema, de modo que, por volta de 1830, foi quando, segundo as hipóteses da autora, começou-se a pensar na beleza com esse valor monetário. Para autora, diferente do *belo*, o *mito da beleza* se baseia no distanciamento emocional, na política, finanças e repressão sexual, não tendo nada a ver com as mulheres, mas sim com instituições de poder masculinas. As noções apresentadas por Wolf (1992) estão mais relacionadas, então, mais a uma acepção capitalista da beleza do que com o conceito de belo.

relata, e o primeiro não seria a única diferença entre um e outro e, seguindo o texto, afirmamos que a poeta continua usando de sua linguagem cômica e irônica ao compor os poemas. Elucidando melhor esses dois pontos, percebemos que já em *Rilke shake* (2007), Freitas abordava questões femininas e/ou de gênero, de modo que só agora, no segundo livro, esses assuntos ganham *status* de temática central, adquirindo mais força e elaboração. Ao ler o poema “uma mulher gorda”, percebemos também a utilização do *paideuma* tanto literário quanto cultural da autora, demonstrando que essa característica ainda se mostra presente mesmo quando o principal tema discutido não aparenta ter uma relação direta com o diálogo entre tradição e reinvenção.

O próximo poema selecionado vai abandonar, por um momento, a figura da mulher totalmente indesejável sempre em evidência na seção e focar no outro extremo, a mulher *bonita*:

1 uma mulher insanamente bonita  
2 um dia vai ganhar um automóvel  
3 com certeza vai  
4 ganhar um automóvel  
  
5 e muitas flores  
6 forem necessárias  
7 mais que as feias, as doentes  
8 e as secretárias juntas  
  
9 já uma mulher estranhamente bonita  
10 pode ganhar flores  
11 e também ganhar um automóvel  
  
12 mas um dia vai  
13 com certeza vai  
14 precisar vende-lo

(FREITAS, 2012, p. 18)

Os quatro versos da primeira estrofe apresentam uma repetição que tem o intuito de, da mesma forma que foi feito em “uma canção popular (sec. XIX-XX)”, e nos demais poemas deixar claro o destino da mulher que protagoniza, digamos assim, o poema que se inicia. Diferentemente das mulheres que *incomodavam*, a mulher bonita tem a promessa da conquista de um bem material e é

importante notar a escolha lexical feita pelo eu-poético, pois a mulher bonita não vai *comprar*, *conquistar*, *adquirir* um carro, mas sim *ganha-lo*. Os dois primeiros versos da segunda estrofe ainda dizem que a personagem vai ganhar muitas flores, um presente de menor valor financeiro, que poderia servir como uma espécie de preâmbulo para presentes mais caros, como se o ato de ganhar flores, como é culturalmente conhecido, ocorresse apenas como um meio de cortejá-la, conquista-la. Ao evidenciar os estereótipos de mulheres nos versos restantes da estrofe, exalta-se ainda mais o padrão de beleza da personagem central, destacando-os para inferioriza-los.

As duas últimas estrofes, compostas igualmente por três versos, introduzem uma nova personagem ao poema e o eu-poético a adjetiva como mulher *estranhamente* bonita, atribuindo a ela a certeza de um destino parecido com o da mulher *bonita*, porém com a certeza de que ela terá que se desfazer do automóvel que ganhou, possivelmente por alguma necessidade financeira, levando em consideração a escolha da locução *precisar vendê-lo* no último verso do poema. A beleza dessa personagem seria evidente para o eu-poético porém estranha, como se ela se enquadrasse no padrão defendido por ele mas, ao mesmo tempo, algo na imagem dela acabasse fugindo, contudo, não seria a aparência da mulher *estranhamente* bonita que a obrigaria vender seu presente caro, mas, possivelmente, sua condição de vida e, levando em conta a leitura feita até aqui, sua aparência seria um fator determinante para o modo como vive, pois a mulher bonita não precisou vender seu carro e, mesmo que precisasse, certamente receberia outro de presente e quantos mais pudesse ganhar.

É interessante notar, ainda, que as estrofes dedicadas à mulher bonita possuem um verso a mais do que às dedicadas à mulher *estranhamente* bonita, funcionando como uma metáfora para o fato de uma delas ter que se desfazer de um de seus bens. Ora, mas o que este poema tenta enfatizar? Ao colocar a beleza como uma moeda de troca, relembramos as evocações a Wolf feitas anteriormente e, com isso, é possível pensar que a crítica contida aqui é justamente o fato da submissão feminina. Aceitar presentes por conta da aparência é um modo de se manter refém do poder masculino, numa espécie de relação de dependência pois, enquanto houver uma ligação com um homem que dê o carro, as flores, ou o que quer que seja, se estará sujeita a ele, de modo que, a mulher que precisa vender o carro que ganhou, certamente o fará por não estar mais subordinada a quem o deu, tornando-se, assim, independente.

Depois de descrever tantas mulheres “limpas”, “mansas” e “bonitas” (reforçando aqui todas as acepções desses adjetivos esmiuçadas nas leituras aqui já feitas), ao final desta primeira seção, o eu-poético apresenta outras, segundo ele, não tão limpas, ou seja, que não se submeteram àquele processo de domesticação descrito anteriormente. Visivelmente despreocupadas com o dedo indicador da

sociedade que as quer oprimir e vivendo como melhor lhes convém, esse estrato de mulheres é representado por uma personagem que surge no penúltimo poema da seção:

1 era uma vez uma mulher que não perdia

2 a chance de enfiar o dedo no ânus

3 no próprio ou no dos outros

4 o polegar, o indicador, o médio

5 o anular ou o mindinho

6 sentia-se bem com o mindinho

7 nos outros, era sempre o médio

8 por ela, enfiava logo o polegar

9 não, nenhuma consequência

(FREITAS, 2012, p. 23)

Aqui, é interessante notar que, logo nos dos primeiros versos, a escolha de palavras revela a postura polida do eu-poético, eufemizando a prática da mulher em evidência. O ânus representa não só o que há de mais íntimo para a personagem e para as outras pessoas mas também aquilo que é tabu, prova disso é justamente o eufemismo utilizado pelo eu-poético como tentativa de não chocar seu interlocutor com o termo popular equivalente à palavra. No quarto e quinto versos, é interessante notar que, ao final da ordem em que os dedos são mencionados, é possível visualizar a figura de uma mão aberta, o que torna possível a leitura de que a mulher não enfie apenas os dedos, mas sim toda a mão, sendo, assim, uma possível alusão à prática sexual do *fist fuck* ou *fisting*<sup>25</sup>.

O prazer decorrente do hábito da mulher fica em evidência no verso seguinte, quando o eu-poético menciona o dedo que faz com que a personagem se sinta bem. A partir daí, é possível compreender, sem quaisquer dúvidas, que o poema tem um alto cunho sexual e coloca a mulher como dona de seu desejo, sentindo-se livre para usar seus dedos como instrumento de prazer para si e para os outros, atingindo até mesmo o ponto extremo do *fisting*. Note-se que, nos versos sete e oito, descobrimos que, ao utilizar seus dedos em outras pessoas, a mulher tem preferência pelos de tamanho

---

<sup>25</sup> Essa prática consiste na técnica de introduzir toda a mão na vagina ou ânus do parceiro/a sexual.

e espessura maior, como o médio e o polegar, o que a coloca ainda mais na posição de dominadora pois, mesmo sem possuir o falo masculino, ela demonstra que não é preciso que se tenha um para proporcionar prazer a si mesmo ou a outrem. Ao final do poema, o último verso encerra de maneira tranquila, deixando claro que as práticas da mulher não geram consequência alguma.

Em uma outra leitura, esse último verso teria um peso diferente, pois se partirmos da interpretação de que o ânus seja uma metáfora para tudo aquilo que é tabu e que é sempre eufemizado para não causar choque ou estranhamento – embora o próprio relato do eu-poético, mesmo usando de eufemismos, já o cause -, entendemos que a personagem central deste poema representa a mulher livre das amarras opressoras, dos modelos de comportamento, pois não é uma mulher *limpa*, possui seu vício de enfiar o dedo no ânus e, portanto, não é *sóbria*, além, claro, de ser uma mulher que *incomoda* justamente por não ter pudores e colocar o dedo na ferida, tocar em assuntos que todos sabem que existem mas preferem manter escondidos, dentro de suas calças. Sob esta perspectiva de leitura, o fato de não haver nenhuma consequência a esse hábito da mulher, demonstra que a ordem das coisas ainda é a mesma mesmo que mulheres que se atrevem a colocar o dedo nos tantos ânus que insistem em ser eufemizados: a ausência de consequências, porém, não se refere à mulher, pois esta está sim sujeita às consequências de ser estereotipada de tudo o que foi mencionado há pouco e que é apontado nos poemas anteriores da seção e aqui analisados, mas sim aos próprios tabus, que continuam intocados.

Contudo, a mulher que não perdia a chance de enfiar o dedo no ânus é apenas um prelúdio para a introdução de uma outra figura feminina que também rompe com os padrões tradicionais. Em *alcachofra*, a presença da personagem Amélia, musa do samba – transcrito a seguir, antecedendo o poema em evidência<sup>26</sup> - de Mario Lago e Aaulfo Alves, de 1941, desconstrói a imagem da mulher “de verdade” de uma das canções mais populares do Brasil:

Nunca vi fazer tanta exigência  
Nem fazer o que você me faz  
Você não sabe o que é consciência  
Nem vê que eu sou um pobre rapaz  
Você só pensa em luxo e riqueza  
Tudo o que você vê, você quer  
Ai, meu Deus, que saudade da Amélia  
Aquilo sim é que era mulher

---

<sup>26</sup> Disponível em: <http://letras.mus.br/mario-lago/377002/> (Acesso em: 16/10/2015)



Às vezes passava fome ao meu lado  
E achava bonito não ter o que comer  
Quando me via contrariado  
Dizia: "Meu filho, o que se há de fazer!"  
Amélia não tinha a menor vaidade  
Amélia é que era mulher de verdade

### **alcachofra**

1 amélia que era a mulher de verdade  
2 fugiu com a mulher barbada  
3        barbaridade  
4 foram morar num pequeno barraco  
5 às margens do rio arroio macaco  
6        em pedra lascada, rs

7 primeiro a solidão foi imensa  
8 as duas não tinham visitas  
9        nem televisor  
10 passavam os dias se catando  
11 pois tinham pegado piolho  
12        e havia pulgas no lugar

13 "somos livres" dizia amélia  
14 e se atirava no sofá  
15        e suspirava  
16 a mulher barbada também suspirava  
17 e de tanto suspirar  
18        já estava desesperada

19 "gostavas mais como era antes?"  
20 perguntou amélia, desconfiada  
21        temia que a outra  
22 pensasse no circo  
23 pois agora passavam os dias  
24        só as duas no barraco  
25 a mulher barbada sempre fora  
26 de poucas e preciosas palavras  
27        quase nem falava  
28 assentia com a cabeça, balançava-a  
29 se não concordava, como os simples  
30        ou os que perderam a língua

31 a mulher barbada simplesmente não sentia  
32 aquela necessidade de discutir  
33 cada coisa do dia a dia  
34 e amélia ficava grilada, então  
35 além das pulgas e dos piolhos  
36 era inseto pra caramba  
37 .....  
38 .....  
39 .....

40 "vivo com uma desconhecida"  
41 disse amélia, certo dia, no barraco  
42 "eu vou comprar cigarros"  
43 disse a mulher barbada  
44 "tu não vais a lugar nenhum"  
45 disse amélia, "senta a tua bunda  
46 peluda no sofá  
47 que eu quero conversar"  
48 a mulher barbada bufou  
49 mas fez o que mandou a companheira  
50 amélia contou de sua infância  
51 em pinta preta, rs  
52 e como era a garota mais cobiçada  
53 porque não tinha a menor vaidade  
54 e havia uns cinco rapazes pelo menos  
55 que pensavam desposá-la  
56 porque era conhecido o seu custo-benefício  
57 muito mais quilômetro por litro  
58 etc etc etc

59 "agora me conta de ti"

60 ti ti ti  
61 ficou ecoando a palavra  
62 que a mulher barbada  
63 mais detestava  
64 (depois de tu)  
65 "e se essa louca  
66 for a minha dalila?  
67 o que é que eu faço?  
68 pra onde é que eu corro?"

69 "sabe uma coisa que é boa pro estômago  
70 é chá de alcachofra"  
71 foi o que a mulher barbada ouviu  
72 sair de sua boca

73 .....  
74 .....  
75 .....

76 misteriosos pontinhos pretos  
77 invadiram o espaço aéreo  
78 dos olhos de amélia  
79 e amélia disse: "chega, tu não me valorizas"  
80 e ainda "levanta essa bunda peluda do sofá,  
81 faz alguma coisa"  
82 então a mulher barbada levantou a sua bunda peluda  
83 do sofá e fez uma coisa: pegou um navio de bandeira grega  
84 o kombustaun spontanya, e zarpou para servir  
85 na marinha, virou o cabo seraferydo  
86 dele ou dela não se teve mais notícia  
87 amélia voltou para pinta preta  
88 onde foi perdoa... promovi... esfaquea...

89 .....  
90 .....  
91 .....

(FREITAS, 2012, p. 24-27)

Na primeira estrofe, o eu-poético introduz Amélia, o estereótipo de mulher perfeita e, por isso, “de verdade”, como se esse adjetivo fosse uma espécie de correspondente à expressão, também machista, “homem com H”. Porém, logo no segundo verso a imagem de Amélia que conhecemos da canção popular vem abaixo juntamente com a informação de que ela fugiu com a mulher barbada – e o uso de *barbaridade*, no terceiro verso, expressa o espanto e surpresa por parte do eu-poético, além de funcionar como jogo de palavras com a personagem que é a parceira de Amélia. As duas vão viver juntas na fictícia cidade de Pedra Lascada, no Rio Grande do Sul, nome que, imediatamente, nos remete ao período histórico da Idade da Pedra Lascada que, por sua vez, nos faz retornar ao primeiro poema da seção, estabelecendo assim, uma relação coesa.

A vida em casal segue tranquila por toda a segunda estrofe, mas é a partir do verso 16 que se percebe um desconforto por parte da mulher barbada: *de tanto suspirar/ já estava desesperada*. Em meio a uma vida a dois, um tanto parada, a mulher barbada, outrora celebrada no palco do circo, dá sinais de não estar confortável com a vida tranquila com Amélia e tanto na quarta quanto na quinta estrofe, é possível observar uma desconstrução ainda mais acentuada de Amélia que, enquanto na letra do samba se apresenta como uma mulher pacífica e que não fazia exigências a seu parceiro, no

poema em evidência questiona, discute, quer conversar e entender o que não está mais funcionando. Por outro lado, na sexta estrofe, a imagem de despreocupada da mulher barbada é enfatizada quando o eu-poético diz que esta não possuía a mesma vontade de discutir como sua parceira.

A sétima estrofe, composta apenas por pontos, funciona, nesse momento do poema, como uma metáfora para o silêncio da mulher barbada e também como os insetos que infernizam a vida de Amélia no barraco. As reclamações seguem por toda a oitava estrofe com a personalidade questionadora de Amélia sendo cada vez mais enfatizada, de modo que a personagem é compreendida como “a que manda na relação”, totalmente o oposto daquela Amélia submissa e escrava do lar qualificada como “mulher de verdade”.

Na nona estrofe, o poema se entrelaça ainda mais com a canção quando o eu-poético diz que Amélia conta para sua companheira sobre sua infância na - também fictícia - cidade de Pinta Preta, no Rio Grande do Sul: a garota de outrora era cobiçada justamente por não ter a menor vaidade - citação direta do samba. Ao olhar para o seu passado, a personagem estabelece muito mais que uma linha temporal: aqui, a figura da mulher que antes se via à mercê da vontade de vários homens e despreocupada com a própria imagem, se percebe diferente no presente, tão dona de si a ponto de fugir com uma outra mulher, dando às costas a todos os homens que a desejaram, uma vez que percebe que não precisa deles para satisfazer os seus próprios desejos. É interessante notar, ainda, mais uma vez a presença do discurso de objetificação da mulher, a partir do verso 56, quando o “custo-benefício” de Amélia era conhecido pelos rapazes que queriam desposá-la: temos aqui mais uma referência direta à canção, uma vez que, na versão original, ela não pensava em luxo ou riqueza e até “achava bonito” passar fome ao lado do marido. Partindo disso, o casamento é colocado como uma espécie de negociação em que a mulher é vista apenas como um custo a mais a se assumir e, como a Amélia de antes era submissa e não representava grandes ameaças às finanças do marido, esta se torna, então, mais uma das “características admiráveis” da moça.

Ao terminar de contar sobre sua vida, Amélia pede que a mulher barbada conte sobre a sua, porém tudo o que recebe são ecos. O *ti ti ti* que fica no ar faz alusão à expressão popular que se refere a fofocas, boatos, conversas, por vezes de caráter maldoso, que ferem a imagem de alguém, e isso incomoda a mulher barbada, certamente por ela ter sido alvo de provocações dessa natureza. A menção ao pronome *tu* como sendo a palavra que a personagem mais odeia nos revela que a mulher barbada é alguém que não se sente confortável em relações interpessoais, não conseguindo lidar facilmente com qualquer tipo de interlocutor, sendo lida aqui, portanto, como uma personagem mais introspectiva e silenciosa. O questionamento iniciado no verso 65 traz a referência bíblica a Dalila, mulher que seduziu e traiu poderoso Sansão ao cortar seus longos cabelos, fonte de sua incrível força:

a mulher barbada teme, então, que Amélia seja aquilo que possa acarretar a perda de sua característica mais marcante, ou seja, seu caráter introspectivo, seu gosto pelo silêncio, sua solidão.

Na décima primeira estrofe, quando finalmente toma parte no diálogo, a mulher barbada não diz nada do que pensou consigo e menciona as propriedades do chá de alcachofra, um assunto totalmente outro, sem relação alguma com a discussão sobre sua relação com Amélia e, na estrofe seguinte, a utilização dos pontos metaforiza, novamente, o silêncio que se faz presente e também serve para expor uma espécie de reação de Amélia ao aparente descaso de sua parceira, como é descrito no início da décima quarta estrofe – que é quando a personagem central do poema resolve dar um basta na discussão e cobra atitudes da mulher barbada que, por sua vez, parte para servir a marinha. Note-se que após mencionar a bandeira grega, o poema nos traz um verso com um jogo de palavras que faz alusão ao idioma da referida nação - *o kombustaun spontanya, e zarpou pra servir* (v. 84) – valendo-se do uso das letras *k*, *s*, *y* e *z*, e também no verso seguinte, ao revelar o nome adotado pela mulher barbada, *seraferydo*, que, nesta leitura, figura como uma espécie de prenúncio ao destino que aguarda a personagem, possivelmente passível de ferimentos em decorrência de seu ofício, ou ainda, de mais sofrimentos sentimentais por conta de seu caráter mais reservado e introspectivo.

No verso 88, o eu-poético nos conta que Amélia volta para sua cidade, Pinta Preta - nesse momento, os pontos recorrentemente usados ao longo do poema adquirem um novo sentido, figurando como o lugar de onde Amélia veio, sua terra natal, seu passado -, e descobrimos o destino da mesma. Lá, ao que parece, a personagem teria sido perdoada por ter fugido com outra mulher, mas perdoada por quem? Certamente, a reintegração de Amélia em sua cidade se deu por meio de um perdão concedido por toda a ordem de machismo e misoginia que ela ousou desafiar, pois seu retorno pra casa é compreendido nesta leitura não apenas como um retorno físico de uma personagem para um determinado espaço, mas também como o retorno de Amélia para sua canção original, o samba a que se fez referência durante todo o poema. Contudo, apesar de ter sido novamente promovida a *mulher de verdade*, *ébria* e, acima de tudo, *limpa*, toda a submissão resulta em tragédia e Amélia é esfaqueada. No verso final, as reticências que interrompem as palavras funcionam justamente como uma metáfora para o lugar onde a personagem se encontra e tem seu destino selado, ou seja, Pinta Preta, e a última estrofe nos mostra a cidade de Amélia e também o silêncio após a morte da mesma.

Neste poema, identificamos a característica fundamental da obra de Freitas que é, justamente, o diálogo com a tradição em uma mistura de referências culturais para a produção de uma poesia reinventada, além de uma ruptura não apenas com o cânone, mas com um repertório cultural afetado por discursos machistas: a *mulher de verdade* exaltada no poema é a mesma *mulher limpa* presente

nos poemas desta primeira seção, amansada, domesticada e, no caso da letra do samba, doméstica, a típica *mulher do lar*, sempre ao lado do marido e submissa a ele.

O título do poema, por sua vez, pode estar aludindo ao poema *Oda a La Alcachofa*, de Pablo Neruda, e que conta a respeito de uma corajosa alcachofra que, com sua armadura, era a mais destemida entre o outros vegetais: ao final do poema, porém, ela é levada para a cozinha, despida de sua armadura e tem *la pacífica pasta verde de su corazón* (NERUDA, 1954) degustada. Ao utilizar a figura popular de Amélia, Freitas não está apenas se valendo de um elemento da cultura popular brasileira, mas também confrontando a tradição da mulher submissa ao marido com a figura da mulher atual, que tem consciência de si, seu corpo, sua voz, seus direitos, e não se enxerga mais como *as amélias* de outrora. A trajetória da Amélia de Freitas em “alcachofra” é uma alusão à alcachofra de Neruda, pois ambas se revestiram com uma armadura e se mostraram fortes, corajosas e destemidas mas, ao final, são destroçadas e tem o melhor de si aproveitado por outras pessoas. A utilização de um *paideuma*, o encontro entre o tradicional e o novo, o humor reflexivo e a ironia presente ao longo de todo o poema, além da referência ao Rio Grande do Sul, terra natal da poeta, são características inconfundíveis de Freitas que nesta primeira seção de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), em especial em “alcachofra”, se fazem presentes de maneira tão forte quanto em seu primeiro livro, *Rilke shake* (2007).

## 2.2: Mulher de rótulos

Na segunda seção do livro, intitulada *Mulher De*, a exposição de estereótipos atribuídos à mulher continua sempre fazendo uso do nome do capítulo nos títulos dos poemas, atribuindo uma “qualidade” à mulher e discorrendo a respeito:

mulher de vermelho

- 1 o que será que ela quer
- 2 essa mulher de vermelho
- 3 alguma coisa ela quer
- 4 pra ter posto esse vestido
- 5 não pode ser apenas
- 6 uma escolha casual
- 7 podia ser um amarelo

8 verde ou talvez azul  
9 mas ela escolheu vermelho  
10 ela sabe o que ela quer  
11 e ela escolheu vestido  
12 e ela é uma mulher  
13 então com base nesses fatos  
14 eu já posso afirmar  
15 que conheço o seu desejo  
16 caro watson, elementar:  
17 o que ela quer sou euzinho  
18 sou euzinho o que ela quer  
19 só pode ser euzinho  
20 o que mais podia ser

(FREITAS, 2012, p. 31)

Composto por apenas uma estrofe e vinte versos, o poema dá voz ao eu-poético que descreve uma mulher e sua vestimenta, usando esses fatos para justificar o desejo da personagem. O discurso reproduzido aqui retoma a afirmativa já expressa neste trabalho que toda opressão da mulher começa com a opressão de seu corpo, além de ser importante atentar para a presença de um eu-poético masculino, o que caracteriza, sem resquício de dúvida, a reprodução do falocentrismo.

Esmiuçando, no primeiro momento do poema, é como se a mulher de vermelho surgisse no campo de visão do eu-poético e já suscitasse a dúvida de por que ter escolhido justamente um vestido vermelho para usar e não de uma outra cor qualquer. Culturalmente, o vermelho, pertencente à classe das cores classificadas como “quentes”, é encarado como uma cor que remete à sexualidade, à sensualidade, chamativa e vibrante, e o eu-poético, certamente, leva isso em consideração na formulação de sua tese a respeito da mulher que acabou de aparecer, reforçando, mais uma vez, uma ligação entre o pensamento machista e o senso comum.

No verso nove, após descartar as outras possibilidades de escolha de cor, o eu-poético une à escolha da provocante cor vermelha, a escolha do vestido, uma peça de vestimenta “feminina”, e, como elemento-chave da gradação, o fato da personagem ser uma *mulher*, como prova irrefutável de que a explicação para a escolha da roupa é o desejo da personagem por ele, o homem, de modo que, do verso dezessete ao dezenove, a repetição de *euzinho* confere um tom ainda mais egoísta à fala do eu-poético e, além disso, ao usar pronome na forma de diminutivo, o eu-poético se coloca como vítima da mulher ao se referir a si mesmo em tom de comiseração. A menção a John Watson, célebre personagem companheiro do detetive Sherlock Holmes, nos romances policiais do britânico Sir.

Arthur Conan Doyle, caracteriza o homem que fala a respeito da mulher no poema como um detetive, que recolhe evidências sobre “o caso do vestido vermelho” e lança sua explicação para o “crime” cometido pela personagem.

O discurso aqui é caracterizado como falocêntrico justamente pelo fato de o eu-poético entender que a mulher se vestiu daquela forma e usando aquela cor simples e puramente para seduzi-lo, descartando qualquer outra possibilidade, inclusive a de ela ter se posto dessa maneira para agradar a si mesma pois, em uma concepção machista, a mulher está sempre à procura de um homem que a complete e seu desejo tem de se relacionar, imediatamente, ao falo. Ao relacionar este poema com a cultura de culpabilização de vítimas de estupro ou assédio sexual, não é complicado compreender a concepção de falocentrismo: não raro, roupas curtas, como *shorts* e minissaias, são apontadas como causa destes crimes que invadem o corpo da mulher, sendo esta, no final das contas, responsável pela agressão que sofreu, justamente por estar usando esse tipo de peça, por estar “querendo chamar atenção” ou “pedindo para ser assediada”. Perceba-se que a leitura feita por um agressor é a mesma leitura feita pelo eu-poético do poema, ou seja, a de que tudo o que a mulher faz gira em torno do homem e de seu falo, anulando todo e qualquer outro desejo e motivo, como se única e exclusivamente para o “macho” a vida da “fêmea” esteja direcionada.

Ao introduzir elementos da literatura universal no poema, Freitas continua seguindo seu estilo de escrita, acrescentando a seu *shake* suas doses de tradição literária e culminando na reflexão que reside sob seus versos aparentemente despreziosos. Contudo, ao se propor tratar de uma temática feminina, a autora se comprometeu a abarcar todas as representações desta e, no poema seguinte, da voz a um eu-poético que, poucas vezes, a tem:

mulher depois

- 1 queridos pai e mãe
- 2 tô escrevendo da Tailândia
- 3 é um país fascinante
- 4 tem até elefante
- 5 e umas praias bem bacanas
  
- 6 mas tô aqui por outras coisas
- 7 embora adore fazer turismo
- 8 pai, lembra quando você dizia
- 9 que eu parecia uma guria



10 e a mãe pedia: deixem disso?

11 pois agora eu virei mulher

12 me operei e virei mulher

13 não precisa me aceitar

14 não precisa nem me olhar

15 mas agora eu sou mulher

(FREITAS, 2012, p. 35)

No caso de *Mulher depois*, o eu-poético escreve uma carta para seus pais contando a respeito de sua viagem para a Tailândia e de sua transição. A primeira estrofe introduz o país de onde está se escrevendo, relatando a respeito do que se vê por lá, lançando mão de rimas para que a beleza do que está sendo visto pelo eu-poético possa chegar, de alguma maneira, a seus pais (v. 2, 3 e 4: *to escrevendo da Tailândia/é um país fascinante/tem até elefante*). Com esta introdução, a ideia é que vai se falar a respeito de uma viagem comum, mas, logo no primeiro verso da segunda estrofe, iniciado pela conjunção adversativa *mas*, o eu-poético já desconstrói essa ideia ao dizer *to aqui por outras coisas*, e continuando no sétimo verso com *embora adore fazer turismo*. As “outras coisas” a que o eu-poético se refere, certamente são uma referência ao processo de redesignação sexual, uma vez que a Tailândia é grande referência quando o assunto é esse procedimento cirúrgico. A “aventura” do eu-poético nessas terras longínquas continua nos versos seguintes (8, 9 e 10), que começam a esclarecer para o leitor, gradativamente, a identidade de gênero do personagem, de maneira leve e valendo-se do uso de rimas: *pai, lembra quando você dizia/que eu parecia uma guria/e a mãe pedia: deixem disso?*. Neste trecho fica evidente que a mãe não aceitaria essa condição do filho, embora o pai lesse os sinais dados desde a infância e atentasse para isso.

A última estrofe, iniciada pela conjunção explicativa *pois*, provavelmente com o intuito de aproveitar a introdução feita no final da estrofe anterior, traz a grande revelação do eu-poético para seus pais (*pois agora eu virei mulher/me operei e virei mulher*) e a repetição da palavra *mulher* funciona como afirmação da identidade do sujeito, que não espera pelo acolhimento da família (o que se evidencia nos versos 13 e 14: *não precisa me aceitar/não precisa nem me olhar*), mas escreve apenas para se afirmar perante a eles como o que é e reforçando no final da estrofe, valendo-se da conjunção *mas*, conferindo ainda mais força a sua a sua identidade: *mas agora eu sou mulher*.

A revelação, como já expresse anteriormente, nos é dada de maneira gradativa, uma vez que recorre-se a imagens da infância para fazer com que os pais se lembrem que, desde sempre, o filho já trazia consigo uma essência feminina e que, agora, por meio de uma operação de redesignação sexual,

o eu-poético tornara-se de fato uma mulher e, a partir disso, faz-se uma leitura do título: tendo nascido com um corpo não condizente ao gênero com o qual sempre se identificou, o feminino, o eu-poético – que até chegou a transparecer seu “jeito de guria” para o pai, irritando sua mãe e, portando, sufocando seu verdadeiro eu – só passa a se considerar mulher quando, finalmente, consegue se submeter a um procedimento médico, tornando-se, assim, a *mulher depois*, mesmo tendo sido mulher antes de realizar a operação de redesignação.

Ao abordar o tema da transexualidade, Freitas demonstra que a presença do discurso feminista em sua obra abrange não apenas as correntes do movimento que têm em pauta a luta de mulheres cis, mas também abre espaço para a mulher trans, dando voz a um eu-poético que quase nunca é ouvido ou que, por vezes, sequer existe em composições poéticas. Afinal, quantas vezes lemos um poema em que o personagem central é uma travesti? Quantas vezes pudemos ouvir uma confissão como a da mulher depois? Em *Rilke shake* (2007), porém, Freitas apresentou um poema em que o eu-poético parece se identificar com o gênero oposto ao que lhe foi imposto, e sonha com a possibilidade de se transformar, literalmente, em um homem:

- 1 AI QUE BOM seria ter um bigodinho
- 2 além das lentes dos óculos ficar
- 3 escondida por trás de uma taturana
- 4 capilar
  
- 5 um bigodinho para poder estar
  
- 6 um bigodinho para sair à rua e ver
- 7 o mundo mas se esconder
  
- 8 um bigodinho para poder ser
  
- 9 um apêndice nasobucal
- 10 buconasal
  
- 11 tipo um chapéu
  
- 12 ninguém te incomoda nos cafés
- 13 (a beleza está nos olhos
- 14 de quem não pode crer)
  
- 15 e no fim do dia ainda ouvir
- 16 obrigada senhor
- 17 ao entrar por último no elevador.

(FREITAS, 2006, p. 11)

Aqui, acontece o contrário do poema de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012): ao invés da mulher depois, nos é apresentada a figura do “homem depois”, que sonha em não ser incomodado e ser visto como cavalheiro. Porém, o poema é uma divagação do eu-poético, uma espécie de fluxo de pensamento que imagina como seria sua vida caso fosse homem e pudesse gozar dos privilégios destinados às pessoas do gênero masculino: não se fala em cirurgia de redesignação mas a ideia de transformação está, inegavelmente implícita, o que nos leva a concluir que, no exato primeiro momento de sua obra, Freitas já deu voz a um eu-poético transexual e, em *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), a ideia de introduzir esse tipo de personagem como centro de um poema se desenvolveu e a autora explorou de maneira mais explícita essa temática.

Ao escrever sobre a mulher, Freitas também se fez parte de suas composições, se colocando de maneira explícita nos poemas, como na curta composição a seguir:

mulher de respeito

diz-me com quem te deitas

angélica freitas

(FREITAS, 2012, p. 39)

A ausência de pontuação no poema torna sua leitura ambígua e oferece duas possibilidades, podendo ser lido como uma pergunta seguida de vocativo e sem resposta ou como uma pergunta seguida de resposta: “Diz-me com quem te deitas, Angélica Freitas.” ou “- Diz-me: com quem te deitas? - Angélica Freitas.”. Em ambos os casos, entende-se que a *mulher de respeito* é a própria Freitas, de modo que na primeira leitura, a intimidade da autora é algo velado, secreto, questionado pelo eu-poético que quer saber com quem a mesma se relaciona e, na segunda leitura, é como se outra pessoa respondesse à pergunta do eu-poético, dizendo que Angélica Freitas, é a mulher com quem esta se relaciona, qualificando-a, assim, igualmente merecedora de respeito. Na segunda leitura, entendemos que não só Freitas mas a mulher que se deita com ela também é tida como respeitável, fazendo uma alusão aqui ao dito popular “diz-me com quem andas que te direi quem és”, parodiado pela poeta.

Nesta segunda seção, enfatizaram-se os discursos que estereotipam a mulher, de modo que, enquanto na seção anterior apontou-se o dedo para a figura feminina, colocando-a em evidência por meio de discursos que denunciavam uma ordem patriarcal de submissão das mulheres aos homens, nesta é como se os títulos dos poemas colocassem rótulos nas mulheres descritas nos poemas, tratando-as como se fossem objetos em exposição, de modo que essa estratégia não visa um

posicionamento favorável a um ou outro lado, mas a exposição de ambos, entregando a reflexão nas mãos do leitor.

### 2.3: Construção padronizada

A seção seguinte, *a mulher é uma construção*, busca uma abordagem mais descritiva do sujeito feminino, sempre fazendo uso de estereótipos e de ironia:

#### **a mulher é uma construção**

1 a mulher é uma construção  
2 deve ser

3 a mulher basicamente é pra ser  
4 um conjunto habitacional  
5 tudo igual  
6 tudo rebocado  
7 só muda a cor

8 particularmente sou uma mulher  
9 de tijolos à vista  
10 nas reuniões sociais tendo a ser  
11 a mais mal vestida

12 digo que sou jornalista

13 (a mulher é uma construção  
14 com buracos demais

15 vaza

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

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

25 a mulher é uma construção  
26 maquiagem é camuflagem

27 toda mulher tem um amigo gay  
28 como é bom ter amigos

29 todos os amigos têm um amigo gay  
30 que tem uma mulher  
31 que o chama de fred astaire

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

35 nada vai mudar –

36 nada nunca vai mudar –

37 a mulher é uma construção

(FREITAS, 2012, p. 45)

Logo na primeira estrofe, composta por dois versos, é introduzida uma afirmação em tom de regra, normatizando o que a mulher deve ser e, na estrofe seguinte, a comparação entre mulher e conjunto habitacional a objetifica ainda mais. É interessante notar, porém, que na terceira estrofe, além de se revelar feminino, o eu-poético se opõe ao “tipo” de mulher que descreveu na estrofe anterior, pois enquanto a “regra” é que a mulher seja como uma parede “rebocada”, ou seja, coberta por algo, revestida (esta definição pode estar se referindo tanto ao fato de a mulher ter de “encobrir-se”, “esconder-se”, não ter uma voz, estar sempre invisível, quanto à censura de seu corpo, tendo de estar sempre seguindo um determinado padrão físico ou de vestimenta), o eu-poético se apresenta como uma mulher *de tijolos à vista* (v. 9) e este é o único momento do poema em que há um discurso mais pessoal pois, logo em seguida, quando termina de falar sobre si mesma, o eu-poético volta a focar na mulher de maneira mais geral. É interessante sublinhar que, diferentemente do que foi visto até então, o eu-poético deste poema parece ter uma tomada de posição que não se viu nas seções anteriores: aqui, a mulher fala sobre as normas de ser mulher, se coloca fora dessas mesmas normas e, em seguida, retoma sua linha de discurso, no verso 13, ao reafirmar que a mulher é uma construção e a fazer uma alusão ao ciclo menstrual quando menciona que a mesma tem *buracos demais/ vaza* (v.14-15).

A revista Nova, edição brasileira da estadunidense Cosmopolitan, uma das mais tradicionais revistas destinadas a mulheres no mundo todo, é mencionada em tom irônico por meio do uso do termo *assuntos cloacais* (v. 17), pois o eu-poético a classifica como uma espécie de órgão governamental (ministério – v. 16) que trataria das “questões de vazamento” na construção-mulher, mencionadas nos versos 14 e 15. A referida publicação traz em seu conteúdo assuntos de interesse do “público feminino”, como moda, relacionamentos, saúde e bem estar da mulher, e a ironia se dá justamente pelo fato da escolha de um eufemismo para se referir ao tipo de linguagem e abordagem que a revista opta para lidar com esse público: *perdão, não se fala em merda na revista nova* (v. 18-19). Aqui, o eu-poético foge à regra de como uma mulher deve ser por meio da linguagem, colocando o palavrão “merda” ao lado do rebuscado termo “cloacal” pois, mesmo se referindo praticamente à mesma coisa, dentro do mencionado ministério, prefere-se um ao outro para tratar de assuntos do “rebocado universo feminino”.

Na estrofe seguinte, o eu-poético questiona seu interlocutor sobre a possibilidade de ser algo além ou diferente de mulher: ao utilizar a palavra “binária” (v. 21), a leitura é ampla e a referência pode ser tanto ao humor, quanto à sexualidade (hetero/homo) ou até mesmo ao gênero do interlocutor, além da explícita referência à mudança de cor ao mencionar, no mesmo verso, *azul*. Este trecho é uma clara referência à *Metamorfose* (1915), de Kafka, mas ao invés de acordar como um inseto, o interlocutor, acordaria em uma realidade diferente das suas convicções enquanto mulher. Os questionamentos continuam ao final da estrofe quando o eu-poético pergunta *você gosta de ser brasileira?/ De se chamar virginia woolf?* (v. 23-24) e a alusão à autora britânica não é aleatória pois, ao colocar duas nacionalidades lado a lado, notamos a referência à antropofagia modernista, uma vez que, ao ler essas perguntas, é possível entender que a pessoa com quem o eu-poético está falando é brasileira e tem o mesmo nome da referida autora, ou seja, apropriou-se de algo já existente ao dar nome a uma outra pessoa. Inegavelmente, as escolhas de Freitas para esse poema continuam remetendo àquela que, até o momento, se mostra a questão central de sua obra que é a constante alusão a um paideuma e à tradição literária, que dialoga com a poesia da autora dentro do próprio poema.

As duas estrofes seguintes exploram ainda mais a ideia de estereotipação: no verso 26, *maquiagem é camuflagem*, há uma referência à parede rebocada introduzida no início do poema, reforçando as ideias já expostas nessa leitura a respeito desse elemento e, dos versos 27 a 31, o estereótipo de que *toda mulher tem um amigo gay* é exposto, culminando na referência ao bailarino americano Fred Astaire. No verso 32, porém, é como se houvesse um enfoque em um lugar totalmente desconhecido no poema até então e se percebe que os versos anteriores se tratavam, na verdade, de

uma conversa entre mulheres, *psicólogas do café freud* (v.33) que, depois de tanto divagarem, chegam à conclusão, nos versos finais, que nada nunca vai mudar e que a mulher sempre será uma construção de estereótipos, de discursos que a fazem se ver como se vê. A alusão a Freud figura também como ironia, uma vez que o lugar onde estão conversando e analisando todos os construtos da figura da mulher, tentando encontrar explicações e respostas por meio dos questionamentos feitos ao longo do poema, recebe o nome do pai da psicanálise – que não é caro a algumas feministas.

É válido considerar que o recurso da ironia utilizado ao longo de toda a obra é o responsável por tirar todo o peso de uma discussão tão densa e atribuir a esta de uma conversa em mesa de café, justamente por se valer do discurso do opressor e transformá-lo em piada: o riso pode até ser provocado por pensamentos machistas enraizados em nossa cultura, mas é o fato da troca de alvo do riso - uma vez que a intenção aqui não é perpetuar os ideais do machismo, mas sim valer-se deles na construção de um discurso que os ironize e ridicularize, principalmente quando proferidos por um eu-poético feminino - que confere à poesia de Freitas um tom de desbunde que a engaja em uma causa de cunho feminista, mas sem ter essa pretensão. Corroborando isso, Pietrani (2013) escreve:

(Freitas) Consegue, com esse recurso (a ironia), desconstruir uma visão negativa, panfletária e vazia (a feminista mal-amada, de cara fechada, chata, antipática, dura, imagem que é recorrente no Brasil) do projeto feminista, através da comicidade, sem desviar, nas sublinhas textuais, nas suas bordaduras e tessituras, da melancolia que o discurso sobre o molde “exemplar” de beleza imprime nas mulheres. Consegue também pôr sob suspeita o discurso cultural, tido como natural, segundo o qual “a mulher deve saber se comportar”, “deve modular a voz”, “deve vestir-se adequadamente”, “deve portar-se bem”, “de acordo”, “em ordem”, sempre com o tom da comicidade. Estão em jogo, nos poemas de Angélica, como dissemos, o bom-tom versus o bom-humor. Consegue ainda pôr sob suspeita a seriedade do próprio discurso poético: por que tem que ter um tom sério? fechado? hermético? E por que mulher não pode falar de mulher? (PIETRANI, 2013, p. 31)

Opta-se pelo desbunde, porém, não está se renegando em momento algum a luta feminista nos poemas de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012). O que ocorre é a escolha por um outro modo de engajar-se à causa, tratando do feminino, suas expressões, seus rótulos e regras que permeiam a existências da mulher, ridicularizando tudo aquilo que se diz sobre ela e o fato de estar sendo dito por um mulher acrescenta uma carga ainda mais elevada de ironia. Em *Rilke shake* (2007), Freitas, mesmo

respeitando e reconhecendo a importância da tradição, não se valeu de um tom sério para falar sobre a mesma, escolhendo o caminho do humor para misturar em seu *shake* uma série de referências canônicas que dessem conta de manter um diálogo entre uma poesia reinventada, amalgamada com vários precursores e uma bagagem cultural, e os clássicos dos quais queria se livrar, mesmo que a eles continuasse atrelada. O movimento em *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) é semelhante a este, mas ao invés de respeitar e enaltecer o objeto ironizado, a poeta coloca o discurso do machismo na boca da mulher, que o mastiga e o cospe em forma de ironia.

Com o poema recém analisado, tratando da imagem da mulher como se fosse, de fato, uma casa, Freitas abre o caminho para a apresentação do poema-título do livro pois, até então, a imagem da mulher vem sendo construída ao longo dos poemas por meio de estereótipos a ela atribuídos pelo senso comum e pelo discurso do machismo e, finalmente, ao falar do *útero*, a poeta dedica toda uma seção para o *gênesis* não só do referido *conjunto habitacional* que lemos no poema recém analisado, mas de tudo o que há.



### III: ÚTERO: A ORIGEM DA MULHER, DO HOMEM, DA POESIA

Ao relatar sobre a composição do poema que dá título à sua segunda obra<sup>27</sup>, Freitas conta a respeito de sua pesquisa sobre o corpo da mulher, em busca de palavras que melhor lhe auxiliassem a compor os poemas que fossem tratar dessa temática, chegando, então, à frase que lhe chamou atenção: *um útero é do tamanho de um punho fechado*. A autora conta, ainda, que o poema que nasceu daí é não só o maior do livro como, talvez, o maior que ela tenha escrito até então.

Partindo, portanto, da origem do poema em evidência, iniciaremos nosso caminho neste capítulo tendo como ponto inicial as próprias palavras que compõe essa sentença, afim de compreender melhor as possíveis leituras que podem ser feitas, tanto enquanto título do poema, quanto título do livro. A palavra *útero* possui raiz no grego *hystero*, remetendo-nos imediatamente à palavra *histeria*:

Os primeiros registros de patologias psiquiátricas datam de 2.000 anos a.C., encontrados em papiros egípcios de Kahun, cuja concepção de histeria (do grego *hystero*, matriz, utero) vem da concepção de que o útero seria um ser vivente autônomo com a capacidade de se deslocar pelo interior do corpo (...) Nas obras hipocráticas, encontram-se as primeiras descrições indiscutíveis de histeria, que explicam o deslocamento do útero como decorrente da falta de funcionamento sexual. (NETO; ELKIS, 2007, p. 21)

Ao evocar a relação entre *útero* e *histeria* a esta altura, retomamos o poema *uma canção popular* (*sec. XIX-XX*) e a imagem da mulher louca, que incomoda e é “internada no depósito de mulheres que incomodam/ loucas louquinhas/ tantãs da cabeça” (FREITAS, 2012, p. 15). A ideia de mulher e loucura se faz evidente aqui, uma vez que só por possuir um útero, estar-se-ia sujeita a desenvolver um quadro de histeria, como se quem o possuísse estivesse, de antemão, marcado, fadado a, em algum momento, adoecer.

Um útero pesa. Seja por sua associação à histeria (que tem um de seus exemplos mais célebres no caso de Anna O., jovem que sofria do referido mal, relatado por Breuer a Freud e que foi um

---

<sup>27</sup> Extraído da mesma entrevista à revista *TPM* já mencionada neste trabalho, disponível em: <http://revistatpm.uol.com.br/so-no-site/entrevistas/um-utero-e-do-tamanho-de-um-punho.html>

importante passo no desenvolvimento da psicanálise<sup>28</sup>) ou pelo fato de ser um dos órgãos que mais caracteriza o corpo da mulher, é um elemento que é carregado por toda vida e é um símbolo do ser feminino. Ao dizer que “pesa”, não pretendemos nos deter apenas à acepção primária da palavra, que definiria o útero como uma espécie de fardo a ser carregado por quem o possui, mas também àquela que designa importância, levando em conta a importância do mesmo no que diz respeito ao processo reprodutivo, caracterizando-o, então, como espaço onde a vida começa a se desenvolver, sua origem, portanto.

Origem da vida e estigma, ao mesmo tempo. As mulheres carregam dentro de si este órgão que, segundo a afirmativa que dá título ao livro e ao poema de Freitas, é do tamanho de um punho e, detendo-nos sobre este segundo elemento, chegamos a interessantes considerações. A primeira imagem que se tem é, obviamente, a de uma mão fechada, mas não podemos ignorar uma segunda possibilidade de leitura que a nós se apresenta: a definição de “punho” como a parte de uma arma branca por onde se empunha<sup>29</sup>. Ao escrever um livro com poemas que tratam a respeito dos estereótipos da mulher perpetuados pelo discurso misógino do machismo, Freitas se vale de uma expressão ambígua que tanto pode definir o tamanho do órgão que faz parte do sistema reprodutor feminino, quanto pode estar colocando o mesmo como arma na luta contra a inferiorização da mulher: empunha-se o útero pois é dele que tudo se originou, conforme será dito no poema-título. O mesmo útero que é visto como portador de dores e doenças mentais é o que atribui a característica do sagrado à mulher, a capacidade de gerar a vida e, com isso, criar e procriar.

Segue o poema:

- 1 um útero é do tamanho de um punho
- 2 num útero cabem cadeiras
- 3 todos os médicos couberam num útero
- 4 o que não é pouco
- 5 uma pessoa já coube num útero
- 6 não cabe num punho
- 7 quero dizer, cabe
- 8 se a mão estiver aberta

---

<sup>28</sup> A respeito do caso de Anna O., recomenda-se a leitura de “Estudos sobre Histeria” (1985), de Freud e Breuer, in: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmundo Freud, v. 3. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p. 15-297.

<sup>29</sup> Consulta ao dicionário online Michaelis, disponível em: [http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/punho%20\\_1029928.html](http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/punho%20_1029928.html) (Acesso em: 17/11/2015)

- 9 o que não implica gênero  
10 degeneração ou generosidade  
11 ter alguém na palma da mão  
12 conhecer como a palma da mão  
13 conhecer os dois, um sobre a outra  
14 quem pode dizer que conhece alguém  
15 quem pode dizer que conhece a degeneração  
16 quem pode dizer que conhece a generosidade  
17 só alguém que sentiu tudo isso  
18 no osso, o que é uma maneira de dizer  
19 a não ser que esteja reumático  
20 ou o osso esteja exposto
- 21 im itiri i di timinhi di im pinhi  
22 quem pode dizer tenho um útero  
23 (o médico) quem pode dizer que funciona [(o médico)  
24 i midici  
25 o medo de que não funcione  
26 para que serve um útero quando não se [fazem filhos
- 27 para quê
- 28 piri qui
- 29 se eu tenho peito tenho dois  
30 o mesmo vale pros rins  
31 tenho duas orelhas  
32 minis i vincint vin gigh
- 33 piri qui
- 34 úteros famosos:  
35 o útero de frida kahlo  
36 o útero de golda meir  
37 o útero de maria quitéria  
38 o útero de alejandra pizarnik

39 o útero de hilary Clinton  
40 [o útero de diadorin]  
41 kahlo na sala de espera  
42 meir dos óvulos de ouro  
43 quitéria de modess na guerra  
44 pizarnik decerto tampax  
45 clinton não tem medo  
46 de espéculos na maca fria  
47 [mas diadorin nunca foi  
48 ao ginecologista]

49 um útero expulsa os óvulos  
50 óbvios  
51 vermelho =  
52 tudo bem!  
53 isti tidi bim  
54 vici ni isti grividi

55 um útero é do tamanho de um punho  
56 num útero cabem capelas  
57 cabem bancos hóstias crucifixos  
58 cabem padres de pau murcho  
59 cabem freiras de seios quietos  
60 cabem as senhoras católicas  
61 militando diante das clínicas  
62 às 6h na cidade do México  
63 e cabem seus maridos  
64 em casa dormindo  
65 cabem cabem  
66 sim cabem  
67 e depois vão  
68 comprar pão

69 repita comigo: eu tenho um útero  
70 fica aqui  
71 é do tamanho de um punho

72 nunca apanhou sol

73 um útero é do tamanho de um punho

74 não pode dar soco

75 questões importantes:

76 movimentação da bolsa

77 sacas de soja

78 reservas de água

79 barris de petróleo

80 voltemos ao útero:

81 manha manha

82 pata de aranha

83 quem manda nas entranhas

84 de mamãe

85 tiru tiru

86 lero lero

87 \_\_\_ a-b-o-r-t-o-u

88 eu não posso

89 cana-de-açúcar

90 está na prisão

91 batatinha quando nasce

92 vai visitar

93 um tiro para o ar

94 e outro para o pé

95 a menina que namora

96 me deve um favor

97 um biscoito te dei

98 um biscoito pedi  
99 quem pediu um biscoito  
100 não está mais aqui

101 o caminho é longo  
102 o cavalo é maduro  
103 comerei deste cavalo  
104 só se for no escuro

105 a cigana leu-te a sorte  
106 disse que vais morrer  
107 como é que leu a morte  
108 se ela não sabe ler

109 se a bunda fosse na frente  
110 e os peitos fossem atrás  
111 livros abundariam  
112 para instruir o rapaz

113 comprei doce à freira  
114 lá em quiriquiqui  
115 não tinha tiramissu  
116 então mitiradaqui

117 matei a minha porquinha  
118 lá na baiera do rio  
119 o pato que não era bobo  
120 sumiu

121 a menina que não estuda  
122 vai puxar carroça  
123 a égua foi à escola  
124 ficou do lado de fora

125 vini vidi vici  
126 piri qui

127 prezadas senhoras, prezados senhores,  
128 excelentíssimo ministro, querida rainha [da festa da uva,  
129 amigos ouvintes, brasileiros e brasileiras:  
130 apresento-lhes  
131 o útero errante  
132 o único  
133 testado  
134 aprovado  
135 que não vai enganchar  
136 nas escadas rolantes  
137 nem nas esteiras  
138 dos aeroportos  
139 o único  
140 com passe livre nos estados schengen

141 queria amiga, dicas para conservar  
142 melhor o seu útero:  
143 a gente nunca sabe quando vai precisar  
144 do nosso útero –  
145 em repouso  
146 é tão pequeno e precioso  
147 por isso é bom mantê-lo num lugar [seguro  
148 longe da luz  
149 a uma temperatura  
150 de 36 graus  
151 se alguém insistir para vê-lo  
152 diga: bem rapidinho  
153 não faça barulho

154 caros alunos: hoje vamos dissecar  
155 o útero daquela que foi  
156 uma das maiores cantoras nacionais  
157 como já devem saber  
158 temos aqui, preservado em vinagre  
159 num frasco de fruta em calda

160 o útero de carmem miranda

161 o útero de carmem miranda

162 o útero de carmem miranda

163 peguem as colheres

164 e as cremeiras

165 se necessitarem

166 usem babeiros

167 mas em nome da ciência

168 não sujem

169 os vestidos

170 apêndice:

171 alguns fatos que rimam sobre o útero:

172 o útero fica

173 entre o reto

174 e a bexiga

175 uma das extremidades

176 se abre na vagina

177 outra é conectada

178 às duas tubas uterinas

179 a camada basal

180 é o que sobra do endométrio

181 depois da menstruação

182 monossílabos empregados

183 em literatura sobre o útero:

184 um

185 dissílabos: feto, cérvix, pélvis, parto

186 trissílabos: útero, vagina, falópio



187 outros polissílabos: mamíferos, [mesométrio

188 a 36 graus

189 em ante-verso-flexão

190 i piri qui

(FREITAS, 2012, p. 59-66)

O eu-poético introduz a ideia de *gênesis*, de origem, princípio, procedência, ao iniciar o poema apresentando as dimensões espaciais do útero e indicando o que nele coube:

um útero é do tamanho de um punho  
num útero cabem cadeiras  
todos os médicos couberam num útero  
o que não é pouco  
uma pessoa já coube num útero

(FREITAS, 2012, p. 59)

Tudo, um dia, coube em um útero. É interessante notar, ainda, as aliterações em *u* presentes nos versos em evidência: é como se, ao ecoar esse som, o eu-poético estivesse sempre voltando, remetendo ao próprio útero, reforçando aqui, então, a ideia de *origem*, levando em conta que a vogal que se repete nos versos inicia a palavra-chave do poema.

A figura dos médicos é introduzida também e desempenha grande importância nesse primeiro momento do poema, conforme exploraremos em breve nesta leitura. Seguindo, nos versos 7 e 8 (*quero dizer, cabe/ se a mão estiver aberta*), começa a ser desenvolvida a ideia de manipulação ao ser evocada a figura de uma pessoa que coube num útero e que agora cabe em um punho apenas se este estiver aberto, aludindo à expressão popular “ter alguém na palma da mão”, e, nos versos 9 e 10 (*o que não implica gênero/ degeneração ou generosidade*) ao dizer que este fato “não implica gênero, degeneração ou generosidade”, a escolha das três palavras com a mesma raiz etimológica não é aleatória, uma vez que as três aludem à fonte indo-européia *gen-* ou *gnê-*, tendo como principal significar “gerar”<sup>30</sup>: não importa o grupo/classe em que tal pessoa se insere, suas características ou sua capacidade de ser generosa, ela sempre poderá ser manipulada por alguém, sempre caberá em uma mão aberta. Atente-se aí para a expressão “mão aberta” como uma maneira coloquial de se referir

---

<sup>30</sup> Consulta ao link: <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/generoso/> (Acesso em 17/11/2015)

a pessoas generosas; há presença de um jogo de palavras nesses versos, uma pitada de ironia típica da escrita de Freitas.

Os versos seguintes continuam explorando a ideia de controle sobre pessoas por meio das interrogativas que culminam nas questões a respeito de degeneração e generosidade, até que o próprio eu-poético as responde utilizando a aliteração em *s* na rima entre “isso” e “osso”, valendo-se, ainda de males corporais (reumatismo e fratura exposta) como metáfora para aqueles que não têm sensibilidade para tais situações:

só alguém que sentiu tudo isso  
no osso, o que é uma maneira de dizer  
a não ser que esteja reumático  
ou o osso esteja exposto

(FREITAS, 2012, p. 59)

Em nossa leitura, acreditamos que a utilização de palavras com a raiz *gen-* não tenha sido casual, levando em conta que este primeiro momento do poema figura como uma espécie de gênese, não só do poema em si, mas do mundo surgido do útero e descrito pelo eu poético que agora nos fala. Neste início do poema, é interessante sublinhar a ideia de que ao falar sobre essa gênese do mundo que surge do útero, o próprio poema se apresenta como tal, concebendo todo esse pensamento de que tudo e todos nele couberam, demonstrando que, no espaço do poema, assim como no útero, as coisas se originam: no poema cabe tudo o que também coube no útero e, com isso, os dois tornam-se similares.

A língua do “i”, alusão à brincadeira popular “língua do P”, é o modo escolhido para iniciar o segundo momento do poema. Nessa estrofe, a figura do médico (possivelmente uma metáfora para a figura da própria ciência), volta a aparecer e aumenta a sua importância pois, pelo que lemos dos versos 22 a 24 (*quem pode dizer tenho um útero/ (o médico) quem pode dizer que funciona (o médico)/ i midici*) o eu-poético assume o discurso de quem apenas o médico pode entender e falar a respeito do funcionamento do útero. É importante atentar para o uso da palavra no masculino, ou seja, este personagem é a figura de um homem que, entre parênteses, aparece no poema como se estivesse dentro de um útero, enquanto a palavra na língua do “i”, *midici*, figura no verso 24 de maneira neutra, sem fazer menção a gênero algum, sendo esta, talvez, a função dessa brincadeira com palavras, fazer com que, no poema, “não se implique gênero”, como os versos anteriores nos falam. No decorrer do poema, outras palavras também têm seu gênero anulado por conta da brincadeira do eu poético, como *i* (verso 32) e *grividi* (verso 54). A estrofe é finalizada com o sentimento de medo que o útero não “funcione”, que não gere vida, expressando, no verso 26, (*para que serve um útero quando não se*

*fazem filhos*) um certo descontentamento com a situação, carregando aí, nas entrelinhas, o pensamento bíblico “crescei e multiplicai-vos”, reafirmando o discurso machista do senso comum de que uma das características de uma “boa mulher” é ser fértil. O verso 27 (*para quê*) ecoa esse questionamento, de modo que o 28 (*piri qui*) quebra a tensão causada pelo medo do eu-poético, figurando como outra expressão utilizada no jogo de palavras do mesmo. Não ter um útero fértil, aqui, significa não ter a aptidão para gerar filhos, dar filhos ao marido, constituir uma família, instituição que, no tocante a valores patriarcais, é a grande marca do poder do homem que, fertilizando o útero da mulher, garante seu legado, fazendo com que sua linhagem continue se multiplicando. Acreditamos, com isso, que o medo do eu-poético decorra justamente da possibilidade de não satisfazer as vontades do homem, do patriarcado, como se o útero, na verdade, não pertencesse à mulher mas sim ao homem que define qual o melhor uso a se fazer dele.

Os quatro versos que seguem (29-32: *se tenho peito tenho dois/ o mesmo vale pros rins/ tenho duas orelhas/ minis i vincint vin gigh*) encerram este segundo momento do poema com uma descrição irônica do corpo do eu-poético que funciona como extensão do questionamento iniciado na estrofe anterior: dois peitos, dois rins, duas orelhas... e apenas um útero. Aqui, compreendemos que, para quem está falando no poema, o ideal seria ter dois úteros como se tem outros pares de órgãos, de modo que, caso um não funcione, o outro cumpriria suas funções. O medo de não possuir um útero que não seja fértil é expresso, então, por meio de uma estrofe que tenta aliviar esse sentimento angustiante por meio de versos ritmados que culminam em uma piada com o pintor Vincent Van Gogh<sup>31</sup>, que cortou as próprias orelhas. É importante ressaltar aqui a presença do chiste, recurso típico da poesia de Freitas que encontra nos referidos versos uma expressão significativa. Rabuske<sup>32</sup> (2011) traz a definição:

A palavra *chiste* oriunda do alemão *witz*, significa “gracejo”, e é encontrada na obra de Freud, que o define como uma espécie de válvula de escape de nosso inconsciente, utilizado para dizer, em tom de brincadeira, aquilo que

---

<sup>31</sup> A intenção de Van Gogh ao cortar a própria orelha foi, segundo uma das versões difundidas, dá-la para uma mulher, depois de um ataque de um acesso de fúria e efeitos do álcool. A empregada do bordel, localizado em Arles, no sul da França, que receberia a parte mutilada, teria desmaiado ao ver o pintor com a cabeça ensanguentada, enquanto este, por sua vez, teria sido internado em um hospital psiquiátrico. A relação entre esse fato curioso e o poema em análise se estabelece pelo tratamento que se dá à uma parte do corpo, pois da mesma forma que Van Gogh teria se mutilado para oferecer sua orelha a uma mulher, o eu-poético ironiza uma espécie de mutilação do útero quando, influenciada por valores patriarcais, a mulher oferece seu útero para gerar a proliferação da linhagem do marido. A título de curiosidade, deixamos o *link* que trata a respeito do enigma da orelha de Van Gogh aqui utilizado: [http://www.rtp.pt/noticias/cultura/o-enigma-da-orelha-perdida-de-van-gogh\\_n705197](http://www.rtp.pt/noticias/cultura/o-enigma-da-orelha-perdida-de-van-gogh_n705197) (Acesso em: 17/11/2015)

<sup>32</sup> Texto integral disponível em: <http://www.cbp.org.br/cprs/artigo1.pdf> (Acesso em 17/11/2015).

realmente se deseja. Isto é possibilitado pelo chiste ao conectar arbitrariamente, duas ideias contrárias, através de uma associação verbal. (RABUSKE, 2011, p. 1)

Vale ressaltar, ainda, que o riso aqui é provocado pela situação tragicômica - no contexto do poema - da automutilação do pintor. Concordando com Araújo (2005, p. 118), “rimos porque nos identificamos com o narrador do chiste, o qual, narrador, pode ser representante de uma dada classe” e o eu-poético aqui, se vale de características comuns à maioria de seus possíveis leitores para construir sua anedota e aliviar sua tensão. Porém, como o próprio se questiona no verso 33 (*piri qui?*). Mesmo encontrando escape por meio do chiste, o medo de não atender às expectativas do patriarcado, como mencionamos anteriormente, parece ser algo que o acompanha, assim como seu útero. Está atrelado a ele.

A tentativa do eu-poético é, por meio do chiste, sublimar a situação em que se encontra, em uma tentativa de escapar daquilo que teme. Ilustrando melhor esse pensamento, evocamos Freud (1905/1977):

‘Ele não apenas não acredita em fantasmas como ainda não tem medo deles.’ O chiste aqui consiste inteiramente na forma absurda da representação, que introduz, por comparação, as maneiras de pensar menos comuns enquanto assevera francamente o que considera menos importante. Se o envoltório chistoso é removido, temos (a afirmação): ‘é muito mais fácil ficar livre do medo dos fantasmas intelectualmente que escapar dele quando aparece a ocasião’. Tal asserção não é absolutamente um chiste, embora se trate de uma descoberta psicológica correta e ainda bem pouco apreciada - a mesma descoberta que Lessing exprime em sentença bem conhecida: ‘Não são livres todos aqueles que zombam de suas cadeias.’ (FREUD, 1905/1977, p. 62)

O recém citado é justamente o que acontece com o eu-poético por meio do questionamento dos versos 25 e 26 (*o medo de que não funcione/ para que serve um útero quando não se fazem filhos*). A tensão estabelecida dentro do poema com esses versos se dá pela ciência de que a cobrança para com a mulher - em especial, aqui, seu útero - é, de fato, uma cultura que tolhe sua liberdade de decisão, uma vez que, o útero e sua utilidade são pensados de acordo com os interesses dos homens, que sequer o possuem, exercendo, assim, controle sobre o corpo da mulher. Ao ironizar o útero que não é capaz de gerar filhos, o eu-poético evidencia, assim, sua opressão, conforme o que é dito na citação de Lessing utilizada por Freud no excerto acima: a tentativa de alívio da situação de medo acaba, dessa forma, reafirmando o quão forte se torna o controle exercido pela cultura do patriarcado.

Como que em uma troca de assunto, o verso 34 dá início a uma lista de “úteros famosos”, mencionando algumas mulheres de grande importância na história, todas tendo em comum a característica de terem tido, em maior ou menor grau, envolvimento com causas políticas ou sociais. O verso mais interessante da estrofe, porém, é o 40 que traz, entre colchetes, “o útero de Diadorim”, personagem do romance *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, que, travestida de homem, passa a ser companheira de Riobaldo, o protagonista da obra, em suas lutas, e por quem ele, no decorrer da narrativa, acaba se apaixonando e, dessa forma, estabelecendo um dos grandes conflitos da narrativa.

Anteriormente, ao ler o verso 23, mencionamos a possibilidade de os parênteses envolvendo a palavra “médico” pudessem estar simbolizando o útero de onde essa figura masculina se originou. Ao analisarmos o verso que nos traz o útero de Diadorim entre colchetes, podemos pensar na possibilidade de uma alusão à toda problemática da androginia e travestilidade<sup>33</sup> da personagem, uma vez que esta se encontra envolvida por um “útero diferente”, se optarmos, claro, pela possibilidade de leitura desses símbolos (parênteses e colchetes) como metáforas de um útero.

O verso 42 reúne todos os “úteros famosos” em uma sala de espera, esperando sua consulta ao ginecologista (dado evidenciado pelos versos 48-49). O trocadilho feito com o nome de Meir no verso 43 diz respeito a seu nome, *Golda*, que remete à forma inglesa de “ouro”, *gold*, enquanto no verso seguinte, o eu-poético afirma que, enquanto, a poeta Alejandra Pizarnik estaria usando o absorvente Tampax, a advogada e política Hilary Clinton não teme ser examinada com o auxílio de um espécuro, instrumento utilizado pelo ginecologista durante um exame vaginal. Ao final da estrofe, a afirmação de que Diadorim nunca foi ao ginecologista torna-se irônica pois, mesmo sendo uma mulher, ela, travestida de homem, não poderia fazer uma visita ao mesmo médico.

Na estrofe seguinte, é como se o eu-poético desse voz ao ginecologista para ouvir o resultado do exame recém-realizado e é como se a organização dos versos na estrofe remetesse à imagem da própria menstruação que acaba de acontecer, iniciando-se com a sonora rima (v. 49-50: *um útero expulsa os óvulos/ óbvios*), poucas palavras por verso, escorrendo pelo papel e sinalizando o o não-ocorrimento de uma gravidez: mais uma vez, a língua do “i” aparece no poema com o intuito de amenizar tensões e conferir um tom mais leve à situação, além, claro, de não marcar gênero (*grividi*, v. 55), levando em conta a presença andrógina de Diadorim.

O verso 56 traz de volta o título do poema e a ideia de gênese expressa no início do mesmo, porém, desta vez, fazendo uso de figuras religiosas, especificamente católicas, valendo-se de objetos

---

<sup>33</sup> Para um melhor entendimento da reflexão acerca deste tema, recomenda-se a leitura do artigo “Transexualidade e travestilidade na literatura brasileira: sentidos e significados”, de Adélia Augusta Souto de Oliveira e Alexander Lima da Silva, disponível em: <http://seer.psicologia.ufrj.br/index.php/abp/article/view/800/789> (Acesso em 17/11/2015)

típicos de igrejas e das pessoas pertencentes a esse cenário, sexualizando sua imagem de modo a ridicularizar a figura do homem representada pelo padre no verso 59: a imagem do homem viril é posta em cheque e ironizada (*pau murcho*) enquanto a mulher, representada pela figura da freira, é exposta em uma nudez silenciosa, de *seios quietos* (v. 60).

A contraposição entre homem e mulher continua nos versos seguintes com a introdução das *senhoras católicas*, no verso 60. Essas personagens do poema representam uma campanha contra o aborto, leitura possível por conta do verso 61 que faz menção ao uso de contraceptivos e ao 64, que evidencia o protesto das mesmas diante de clínicas na Cidade do México. Enquanto elas se preocupam com seu combate, seus maridos permanecem em casa, inertes e indiferentes à situação, estabelecendo uma relação paradoxal na estrofe mas, mesmo assim, ao fim e ao cabo, todos cabendo dentro do útero, como afirma o poema nos versos 68 e 69. A ironia percebida aqui é o fato de que, da mesma forma que as senhoras católicas protestam contra o aborto, o próprio poema dá voz ao útero, por meio do discurso chistoso e irônico, que protesta o controle sobre si pois, mesmo quando se tratam de mulheres sendo contrárias à prática do aborto, não cabe a elas decidir o que outras podem e querem fazer com seu corpo, com seu útero. É como se, ao mesmo tempo que o eu-poético estivesse descrevendo o útero, ao longo de todo o poema, como um objeto a ser controlado pelos interesses de outrem que não aquela que o possui, estivesse também sendo atacado por quem quer continuar exercendo esse controle.

Do verso 71 ao 76, o eu-poético se dirige a seu interlocutor pedindo para que repita a afirmativa que permeia todo seu discurso (*eu tenho um útero/ fica aqui/ é do tamanho de um punho*) e arremata a estrofe estabelecendo uma relação irônica entre os termos *punho* e *apanhou*, seguindo os dois versos da pequena estrofe sucessora afirmando que, mesmo sendo do tamanho de um punho, o útero *não pode dar soco* (v. 76), esvaziando, então, qualquer ideia de violência que pudesse estar implicada aí. Contudo, uma segunda leitura pode ser feita desses dois versos pois, ao dizer *não pode dar soco*, o eu-poético pode estar proferindo uma frase imperativa, proibindo quem quer que seja de agredir seu útero, de modo que o aspecto que mais chama atenção na estrofe seja justamente essa ambiguidade que reafirma o fato de que, ao mesmo tempo que protesta e se defende, por meio da ironia, o útero também é agredido.

Neste ponto, interrompe-se a divagação acerca do útero para mencionar “questões importantes” (v. 77-81: *questões importantes:/ movimentação da bolsa/ sacas de soja/ reservas de água/ barris de petróleo*), estrofe claramente irônica pois ao inserir essas questões economico-ambientais no poema em detrimento da discussão sobre o corpo da mulher, criticando, assim, a atenção que a mídia sempre acaba por desviar de assuntos como aborto e saúde da mulher. Ao voltar a falar sobre o útero, o eu-

póético narra, nas estrofes seguintes, a ocorrência de um aborto. Dos versos 84 ao 90, é como se fosse proferida uma provocação aos contrários ao aborto (*quem manda nas entranhas da mamãe*, v. 85), contanto com uma afirmação do ato, amenizada por uma melodia infantil que, mais uma vez, estabelece ironia (*tiru tiru/ lero lero/ \_\_\_ a-b-o-r-t-o-u*). Perceba-se que o uso de *tiru tiru* não é aleatório: o eu-poético está, de fato, afirmando que pode sim “tirar” (termo coloquial correspondente ao verbo “abortar”), soletrando, com o intuito de enfatizar, o ato recém cometido.

A essa altura, fica evidente que a temática do aborto é, sem dúvida, um dos pontos mais fortes a ser tratado aqui. Como já vem sendo dito ao longo desta análise, a grande tensão do eu-poético é justamente o controle exercido sobre o corpo da mulher que, oprimida, acaba perdendo o direito de tomar decisões a respeito do seu próprio corpo. As *senhoras católicas* representam toda uma ordem social que, utilizando de argumentos de base religiosa, tentam boicotar, a todo custo, a prática do aborto. O corpo não é mais da mulher: é do patriarcado, do estado, da religião. O direito ao aborto deveria estar assegurado, independente de convicções religiosas - levando em conta que, pelo menos teoricamente, o estado é laico -, pois, ao negar à mulher um procedimento seguro e assistido por profissionais realmente qualificados, coloca-se em risco sua saúde e até mesmo sua vida, levando em conta os meios alternativos, como por exemplo clínicas clandestinas, a que muitas mulheres, no ápice de seu desespero, recorrem.

Ao final da estrofe, portanto, há uma quebra de expectativa ao percebermos que o eu-poético não estava falando de si mesmo, mas possivelmente de outra mulher, uma vez que o verso 90 afirma que tudo o que foi feito pela mulher que abortou não pode ser feito por outra. Podemos assumir que o eu-poético é uma mulher justamente pelo fato de, no que diz respeito à prática do aborto, ela não pode proceder da mesma forma que a “mamãe” mencionada no verso 86. Segue-se, então, uma espécie de cantiga infantil em que o eu-poético parece relatar acontecimentos que causaram uma gravidez indesejada, além da ausência do pai que, como podemos depreender da leitura dos versos, encontra-se preso (*cana-de-açúcar/ está na prisão/ batatinha quando nasce/ vai visitar*, v. 91-94). A relação aborto-morte, voltando à problematização dos parágrafos anteriores, é explorada do verso 107 ao 110:

a cigana leu-te a sorte  
disse que vais morrer  
como é que ela leu a morte  
se ela não sabe ler

(FREITAS, 2012, p. 63)

A ironia se dá pelo fato de uma mulher - a cigana - *ler* a sorte da outra mesmo sem ter sido alfabetizada (v. 110, *ela não sabe ler*), mas, certamente, valendo-se de sua experiência enquanto mulher. Ao final das cantigas, a utilização do termo em latim *veni, vedi, vici* (v. 125) (vim, vi, venci), na língua do “i”, expressa o triunfo do eu-poético sobre as dificuldades causadas em decorrência de sua gravidez porém, ao voltar à estrofe antecedente (v. 121-124), entendemos que o uso do já recorrente *piri qui* (v. 126) ironiza essa “vitória” porque, mesmo tendo superado a dificuldade de ter tido uma criança, o eu-poético tem de lidar com sua filha “puxando carroça”, assumindo que a menina de quem se fala na estrofe antecedente seja a “batatinha” que nasceu no verso 93, remetendo à cigana que não fora alfabetizada e, estabelecendo, assim, uma espécie de ciclo em que a mulher, mesmo conseguindo sobreviver às opressões, sempre estará em um nível inferior, sendo tratada como um animal de carga, remetendo, assim, aos poemas da primeira seção de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), em que a mulher figura como um animal selvagem que deve ser domesticado ou ter suas partes aproveitadas como que em uma refeição.

Nas três estrofes seguintes, o eu-poético parece assumir identidades diferentes, como se estivesse interpretando personagens que vão, cada um a sua maneira, falar a respeito do útero: como que em uma interrupção de programação televisiva, primeira das três estrofes inicia-se com o eu-poético chamando a atenção de todos os seus “ouvintes” para si com o intuito de fazer uma espécie de propaganda do “útero errante” (v. 131) que, segundo o poema, pode transitar livremente, tendo sido testado e aprovado. Na estrofe seguinte, iniciada no verso 141, o eu-poético muda o tom e se dirige ao interlocutor dando dicas de como conservar e fazer bom uso do útero e, por fim, no verso 155, assumindo um discurso escolar, o eu-poético se coloca como professora e apresenta para sua turma, *preservado em vinagre/ num frasco de fruta em calda/ o útero de carmem miranda* (v. 159-161), que, naquela aula, será dissecado. Atente-se aqui para a irônica mistura agridoce em que se encontra o referido útero e para a preocupação vaidosa com os vestidos dos alunos ao final da estrofe:

se necessitarem  
usem bibeiros  
mas em nome da ciência  
não sujem  
os vestidos

(FREITAS, 2012, p. 65)



A ironia estabelecida com essas três estrofes é justamente o fato de que, mesmo depois de toda uma problematização acerca do útero exposta nas estrofes anteriores (problemas com fertilidade, gravidez, aborto), existem vários discursos que o tratam de maneira objetificada, como se fosse apenas uma “coisa”. O poema reforça várias vezes a ideia de útero como início da vida, principalmente com a utilização do verbo *cabem* em vários versos (ex.: *todos os médicos couberam num útero*, v. 3; *num útero cabem capelas*, v. 57) porém, ao se aproximar o fim do poema, essa ideia vai desvanecendo e o útero é visto como uma espécie de mercadoria, um objeto para se guardar em casa, escondido (note-se aqui o paradoxo entre o “útero errante”, do verso 131, e do “nosso útero”, do verso 144: enquanto um viaja livremente pela Europa, o outro é mantido em casa, em repouso, conforme o verso 145), ou ainda, como um experimento científico a ser explorado em uma aula, exposto, dissecado, despedaçado. Essa objetificação pode estar funcionando, em uma possibilidade de leitura, como metáfora à objetificação da própria mulher que, dependendo do meio em que é abordada, é tratada de uma maneira diferente, porém igualmente ruim.

Contudo, ao anunciar o apêndice no verso 171, (que aqui figura tanto como uma parte “anexa” ao poema como quanto referência ao órgão que se localiza próximo ao útero), o eu-poético dedica-se a criar versos partindo da descrição da anatomia do útero e, assim, origina-se mais poesia: *o útero fica/ entre o reto/ e a bexiga* (v. 173-175). Ao continuar nos versos seguintes, os versos ganham cada vez mais ritmo, mostrando que até mesmo a poesia se origina do útero, encarado nesta leitura como princípio absoluto do mundo: nele tudo cabe, dele tudo veio. Nos versos finais, o eu-poético fornece uma relação lexical de termos empregados *em literatura do útero* (v. 184), colocando gramática e anatomia lado a lado, unidas pela temática uterina e, por fim, a temperatura de conservação indicada no verso 152 repete-se na descrição final do útero nos versos 189-190: *a 36 graus/ em ante-verso-flexão*.

O poema não poderia terminar sem antes lançar algo tão inquietante quanto este verso. Um útero em ântero-verso-flexão encontra-se em sua posição normal: “o fundo do útero que é voltado para cima fica levemente inclinado e flexionado para a frente, em direção a parte externa do abdômen”<sup>34</sup>. No contexto do poema, o útero encontra-se nos versos, *flexionando-se* cada vez que o eu-poético o aborda de uma maneira diferente, cada vez que o problematiza de maneira diferente. Seu tamanho, o de um punho, permanece o mesmo, enquanto o modo como o mesmo é encarado vai se mostrando diverso. E para quê? A ironia ao final do poema é a mesma que se repetiu ao longo de todas as estrofes: tudo o que é falado a respeito do útero parece não ter utilidade alguma para quem

---

<sup>34</sup> Texto completo disponível em: <http://www.dafertilidadeamaternidade.com.br/2013/12/fertilidade-utero-como-entender-o.html> (Acesso em: 18/11/2015)

lê, é como se o eu-poético falasse algo que só importasse a ele e se valesse dos discursos que objetificam o útero para ironizar, talvez, a si mesmo, talvez a quem os esteja proferindo, como a menção ao médico nas primeiras estrofes: foi questionado quem poderia dizer que tem um útero (*quem pode dizer tenho um útero/ (o médico)...*, v. 22-23) e, mais adiante, o eu-poético completa a ironia iniciada nos versos iniciais e toma para si a voz sob seu corpo, sob sua definição (*repita comigo: eu tenho um útero*, v. 71).

O poema-título do livro reúne as características essenciais da escrita de Freitas, tais como ironia, humor, chiste, utilização da cultura popular, de massa e erudita, além de um rico trabalho sonoro, com versos ritmados como cantigas e rimas ao longo das estrofes. Ao escolher justamente o útero para relacionar à ideia de vida, Freitas entra em um terreno delicado, pois conforme Pietrani (2013, p. 30), o discurso da poeta pode parecer engajado e político, assumindo, assim, um tom panfletário, ou ainda, como contrário ao homem, ao ser masculino. Contudo, pelas leituras feitas até então, com ênfase no poema esmiuçado neste capítulo, não acreditamos que a poesia de Freitas nesse segundo livro possua quaisquer uma dessas características, pelo contrário, a autora se vale de suas táticas de riso e ironia para expor cada vez mais, a cada poema que se lê de *Um útero*, uma espécie de resistência feminina que, mesmo tendo passado por todos esses estigmas durante toda história, coloca-se de pé e escreve sobre seu próprio útero, se vale do discurso machista do patriarcado para expor o quão ridículo o mesmo pode soar: não é panfletagem, é a visão da mulher sob o mundo que a rotula e oprime.

Encerramos este capítulo evocando, novamente, os escritos de Pietrani (2013) a respeito da temática uterina escolhida por Freitas:

Angélica Freitas, ao fazer a opção por “útero”, acentua essa associação metonimicamente, colocando no mesmo plano sintático e semântico o coração (por ausência) e o útero: ambos são órgãos do corpo humano, ambos têm função cinética; ambos têm ligação direta com a vida – o coração mantém a vida; o útero guarda uma vida. Ambos são também ligados ao feminino: o coração é feminino no plano sociocultural; o útero é feminino no fisiológico-científico. A substituição por associação pode, assim, começar a ser compreendida em um outro plano, em que se rasura uma certa concepção do feminino: um (é bom destacar o uso desse artigo indefinido no título) útero/coração é do tamanho de um punho, um punho cerrado, um punho pronto para o soco, o murro. Punho é uma metáfora (gasta) da ideia de luta e de força – comumente masculina, viril –, mas se associa também a “pulso”,

que é parte de outra expressão muito comum: é preciso ter pulso (firmeza, coragem) para fazer algo. Com isso, as dicotomias sexuais e de gênero são borradas. Mulher tem pulso. É forte, é firme. É mulher, tem útero. Tem coração. (PIETRANI, 2013, p. 30)

Portanto, ao colocar a mulher como portadora de um órgão tão poderoso como o útero (mesmo sendo a *mulher depois* do poema analisado anteriormente que, mesmo não possuindo o útero fisiológico que a classificaria como fêmea, possui o coração de mulher, associado diretamente ao útero conforme a citação acima nos diz), Freitas não levanta bandeiras ou exalta movimentos: a celebração do feminino, que resistiu desde a pedra lascada até a era do *Google*, eleva a mulher ao centro do projeto poético da poeta em *Um útero*, assumindo, assim, com coração e útero em punho, seu lugar no *shake* de Freitas.

## IV - A MULHER NO *GOOGLE*, NA ARGENTINA E NO CORAÇÃO DOS TROUPAS

### 4.1: A poesia do *Google*

Os estereótipos atribuídos à mulher são demonstrados de várias maneiras ao longo de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), sem perder a força da criação poética que é de alta qualidade, seja por paródias de cantigas ou canções populares, o discurso do machismo é evocado por todo o livro, como demonstramos até agora. Ao incorporar o *Google* em uma das seções, a poeta nos traz para uma “nova era”, em que o referido *site* de buscas acaba se tornando uma ferramenta na difusão de estereótipos: depois de escrever na primeira seção, *Uma mulher limpa* (p. 11-24), a respeito da animalização e domesticação da mulher e ir, ao longo das demais seções, reforçando discursos opressores, Freitas demonstra, ao simular três pesquisas no *site* de buscas em evidência, que essa série de rótulos ganhou o espaço virtual, aparecendo, então, como “respostas”, como “verdades” a respeito do que a mulher vai fazer, pensar ou querer.

Em uma breve pesquisa no próprio *Google*, encontramos páginas no *Twitter* e no *Tumblr* que se dedicam à publicação de poemas que seguem o mesmo estilo de composição: surgido em outubro de 2012, o *Google Poetics*<sup>35</sup> é um projeto que reúne os versos da barra de pesquisa e possui um vasto arquivo de postagens, tendo versões em várias línguas, sendo que a brasileira, *Poesia do Google*, surgida em novembro de 2012, traz, além dos poemas, a definição desse tipo de “fazer poético”:

O Poesia do Google é a versão oficial em português do Google Poetic: um Tumblr coletivo criado para compartilhar poesias feitas a partir do sistema automático de sugestões do Google. Fazemos parte do projeto Google Poetics, original em inglês e finlandês e curado por Sampsa Noutio e Raisa Omaheimo. Já estamos presentes em mais de dez idiomas (...) À medida que você digita na caixa de pesquisa, os algoritmos do Google preveem e apresentam consultas de pesquisa baseadas em atividades de outros usuários. É aí que entra o experimento e a interação homem-máquina. (CARNEIRO, 2012)

Freitas utiliza, então, de um modo totalmente novo de fazer poesia e se vale do mesmo em seu livro – publicado no mesmo ano em que a prática de criar poemas a partir das sugestões do *Google*

---

<sup>35</sup> Os dados aqui apresentados resultam de uma pesquisa virtual acerca do tema, guiada por um conhecimento prévio da existência do *Google Poetics*. As postagens em inglês estão disponíveis em <http://www.googlepoetics.com/> (Acesso em 06/01/2016) e a versão em português em <http://poesiadogoogle.com/> (Acesso em 06/01/2016)

ganhou espaço na rede. Contudo, a poeta engendra os versos de modo que a composição não é apenas um amontoado de frases desconexas, mas uma espécie de narrativa coesa a respeito da personagem central:

a mulher vai

- 1 a mulher vai ao cinema
- 2 a mulher vai aprontar
- 3 a mulher vai ovular
- 4 a mulher vai sentir prazer
- 5 a mulher vai implorar por mais
- 6 a mulher vai ficar louca por você
- 7 a mulher vai dormir
- 8 a mulher vai ao médico e se queixa
- 9 a mulher vai notando o crescimento do seu ventre
- 10 a mulher vai passar nove meses com uma criança na barriga
- 11 a mulher vai realizar o primeiro ultrassom
- 12 a mulher vai para a sala de cirurgia e recebe a anestesia
- 13 a mulher vai se casar ter filhos cuidar do marido e das crianças
- 14 a mulher vai a um curandeiro com um grave problema de hemorroidas
- 15 a mulher vai se sentindo abandonada
- 16 a mulher vai gastando seus folículos primários
- 17 a mulher vai se arrepender até a última lágrima
- 18 a mulher vai a um canil disposta a comprar um cachorro
- 19 a mulher vai para o fundo da camioneta e senta-se choramingando
- 20 a mulher vai colocar ordem na casa
- 21 a mulher vai ao supermercado comprar o que é necessário
- 22 a mulher vai para dentro de casa para preparar a mesa
- 23 a mulher vai desistir de tentar mudar um homem
- 24 a mulher vai mais cedo para a agência
- 25 a mulher vai para o trabalho e deixa o homem na cozinha
- 26 a mulher vai embora e deixa uma penca de filhos
- 27 a mulher vai no fim sair com outro
- 28 a mulher vai ganhar um lugar no sol
- 29 a mulher vai poder dirigir no afeganistão

(FREITAS, 2012, p. 69-70)

O poema apresenta uma espécie de destino inescapável para a mulher, expressando por meio do verbo no presente do indicativo (vai) a inevitabilidade dos acontecimentos contidos nos versos. Do verso 1 ao 6 (a mulher vai ao cinema/ a mulher vai aprontar/ a mulher vai ovular/ a mulher vai sentir prazer/ a mulher vai implorar por mais/ a mulher vai ficar louca por você) é descrito o momento da paixão, do sexo, do prazer da mulher ao se relacionar com um parceiro, o que acarreta a gravidez descrita do verso 8 ao 13 (a mulher vai ao médico e se queixa/ a mulher vai notando o crescimento do seu ventre/ a mulher vai passar nove meses com uma criança na barriga/ a mulher vai realizar o primeiro ultrassom/ a mulher vai para a sala de cirurgia e recebe a anestesia/ a mulher vai se casar ter filhos cuidar do marido e das crianças). É interessante retomar aqui a leitura do poema “um útero é do tamanho de um punho”, no sentido de que em “a mulher vai” o eu-poético faz eco ao discurso do útero como origem da vida, não sendo fortuito, portanto, o fato de o poema trazer em seus versos iniciais o momento da reprodução.

Quando os problemas sentimentais, provavelmente causados pelo desgaste no casamento, são começam a surgir - descritos a partir dos versos 14 e 15 (a mulher vai a um curandeiro com um grave problema de hemorroidas/ a mulher vai se sentindo abandonada) – logo percebemos o início de uma mudança de atitude da mulher e, os versos que seguem, mostram a libertação de toda a angústia e sentimento de abandono evidenciados anteriormente (v. 24-29: a mulher vai mais cedo para a agência/ a mulher vai pro trabalho e deixa o homem na cozinha/ a mulher vai embora e deixa uma penca de filhos/ a mulher vai sair com outro/ a mulher vai ganhar um lugar ao sol/ a mulher vai poder dirigir no afeganistão), culminando no último verso do poema que traz o dado cultural de que, no Afeganistão, mulheres não podem dirigir. Aqui, o poema se abre para questões muito maiores do que apenas essa questão, chamando atenção para a situação da mulher afegã que, até hoje, é punida por crimes morais<sup>36</sup>. O final do poema deixa clara a conquista de independência, atingida de maneira gradativa: a mulher, finalmente, abandona todos os papéis que lhe foram impostos (esposa, mãe, dona de casa) e investe em si própria, indo trabalhar mais cedo, deixando os filhos com o marido e, conseqüentemente, se separando do mesmo e, depois, se envolver com outro homem e, com todas

---

<sup>36</sup> Indicamos aqui a leitura do artigo “Sob os olhos da tradição: um relato pessoal de um pequeno convívio com mulheres afegãs”, de Adriana Rafaela Antunes. A autora conta sobre sua experiência com a cultura afegã, relatando dados culturais bastante intrigantes sobre a vida das mulheres do país: como vivem, o que podem ou não fazer, como são tratadas pelos maridos, família e até mesmo pelo governo. Encontra-se disponível em: <http://sensocomum.xanta.org/index.php/revista/article/view/43> (Acesso em 06/ 01/ 2016).

essas mudanças de atitude, obtém seu “lugar ao sol”, mesmo que seja em um ambiente machista onde direitos básicos continuam sendo negados a ela<sup>37</sup>.

Em “a mulher pensa”, mais estereótipos são revisitados:

a mulher pensa

- 1 a mulher pensa com o coração
- 2 a mulher pensa de outra maneira
- 3 a mulher pensa em nada ou em algo muito semelhante
- 4 a mulher pensa será em compras talvez
- 5 a mulher pensa por metáforas
- 6 a mulher pensa sobre sexo
- 7 a mulher pensa mais em sexo
- 8 a mulher pensa: se fizer isso com ele, vai achar que faço com todos
- 9 a mulher pensa muito antes de fazer besteira
- 10 a mulher pensa em engravidar
- 11 a mulher pensa que pode se dedicar integralmente à carreira
- 12 a mulher pensa nisto, antes de engravidar
- 13 a mulher pensa imediatamente que pode estar grávida
- 14 a mulher pensa mais rápido, porém o homem não acredita
- 15 a mulher pensa que sabe sobre os homens
- 16 a mulher pensa que deve ser uma “supermãe” perfeita
- 17 a mulher pensa primeiro nos outros
- 18 a mulher pensa em roupas, crianças, viagens, passeios
- 19 a mulher pensa não só na roupa, mas no cabelo, na maquiagem
- 20 a mulher pensa no que poderia ter acontecido
- 21 a mulher pensa que a culpa foi dela
- 22 a mulher pensa em tudo isso

---

<sup>37</sup> Em setembro de 2015, a revista Marie Claire publicou em seu *site* um breve resumo sobre o documentário *Afghan Cycles*, que apresenta a iniciativa de mulheres desafiando as rígidas tradições de seu país ao usar a bicicleta como meio de transporte para se locomover até seus empregos. Em março do mesmo ano, o site brasileiro da BBC, publicou uma matéria mostrando o pequeno depoimento de Sara, uma senhora afegã que desafia ainda mais os costumes do país e trabalha como taxista, tendo sido ameaçada diversas vezes por conta disso, segundo a própria. Essas referências nos mostram que, mesmo tendo sido escrito há alguns anos, “a mulher vai” continua repercutindo ainda hoje, demonstrando situações de conquista de independência reais. Aos poucos, a mulher tem conquistado cada vez mais voz e espaço na sociedade, mesmo que ainda seja sufocada por culturas machistas. As matérias estão disponíveis em: <<http://revistamarieclaire.globo.com/Mulheres-do-Mundo/noticia/2015/09/documentario-mostra-mulheres-afegas-enfrentando-barreiras-culturais-e-de-genero-com-ajuda-da-bicicleta.html>> (Acesso em 06/01/2016) e <[http://www.bbc.com/portuguese/videos\\_e\\_fotos/2015/03/150311\\_taxista\\_afeganistao\\_lab](http://www.bbc.com/portuguese/videos_e_fotos/2015/03/150311_taxista_afeganistao_lab)> (Acesso em 06/01/2016).

O poema se apresenta como uma espécie de lista de pensamentos típicos “de mulher”, sempre vista como um ser emotivo, como expresso no primeiro e no último verso (a mulher pensa com o coração, v.1; a mulher pensa emocionalmente, v. 23), reforçando o clichê e evidenciando que tudo o que foi “pensado” ao longo do poema, foi feito dessa forma. A preocupação com a vaidade (v. 19: a mulher pensa não só na roupa, mas no cabelo, na maquiagem) também figura como um dos principais “pensamentos femininos”, acentuando, cada vez mais, a ideia de que certas ações e comportamentos são característicos de determinado gênero. Acerca disso, Louro (1997, p. 27), postula:

Nenhuma identidade sexual — mesmo a mais normativa — é automática, autêntica, facilmente assumida; nenhuma identidade sexual existe sem negociação ou construção. Não existe, de um lado, uma identidade heterossexual lá fora, pronta, acabada, esperando para ser assumida e, de outro, uma identidade homossexual instável, que deve se virar sozinha. Em vez disso, toda identidade sexual é um constructo instável, mutável e volátil, uma relação social contraditória e não finalizada. (LOURO *apud* BRITZMAN, 1997, p. 27)

Ao definir certas ações e comportamentos como “femininos” ou “masculinos”, fecha-se em uma caixa normativa que restringe qualquer ação que não condiga com ela. O senso comum nos diz que um homem que pense emotivamente ou se preocupe demais com sua vaidade, será colocado em uma posição “inferior” a outros homens, pois agirá como uma mulher, substituindo sua masculinidade, seu “modo masculino” de pensar e se comportar pelo feminino. Essa ideia machista é, justamente, a resposta para a “pesquisa” feita neste poema, que, por sua vez, evidencia os ideais de gênero que regem a maioria dos pensamentos, determinando que certos comportamentos, escolhas e ações são destinados ou só para a mulher ou só para o homem.

No terceiro poema da seção, os estereótipos reforçados estão relacionados à vida sexual da mulher, leia-se:

a mulher quer

1 a mulher quer ser amada



- 2 a mulher quer um cara rico
- 3 a mulher quer conquistar um homem
- 4 a mulher quer um homem
- 5 a mulher quer sexo
- 6 a mulher quer tanto sexo quanto o homem
- 7 a mulher quer que a preparação para o sexo aconteça lentamente
- 8 a mulher quer ser possuída
- 9 a mulher quer um macho que a lidere
- 10 a mulher quer casar
- 11 a mulher quer que o marido seja seu companheiro
- 12 a mulher quer um cavalheiro que cuide dela
- 13 a mulher quer amar os filhos, o homem e o lar
- 14 a mulher quer conversar pra discutir a relação
- 15 a mulher quer conversa e o botafogo quer ganhar do flamengo
- 16 a mulher quer apenas que você escute
- 17 a mulher quer algo mais do que isso, quer amor, carinho
- 18 a mulher quer segurança
- 19 a mulher quer mexer no seu e-mail
- 20 a mulher quer estabilidade
- 21 a mulher quer nextel
- 22 a mulher quer ter um cartão de crédito
- 23 a mulher quer tudo
- 24 a mulher quer ser valorizada e respeitada
- 25 a mulher quer se separar
- 26 a mulher quer ganhar, decidir e consumir mais
- 27 a mulher quer se suicidar

(FREITAS, 2012, p. 72)

Ao longo do poema fica evidente a ideia de dependência do homem para que uma mulher satisfaça seus desejos, outra crença do senso comum. Do verso 3 ao 5 (a mulher quer conquistar um homem/ a mulher quer um homem/ a mulher quer sexo) percebemos que o desejo heterossexual é exposto como se toda mulher, de modo geral, quisesse se relacionar com um homem, o que não é totalmente verdadeiro, uma vez que existem outras práticas sexuais – sem a participação do homem - que podem também ser o que *a mulher quer*. Porém, enquanto o verso 6 (a mulher quer tanto sexo quanto o homem) extingue a distância entre homem e mulher, colocando os dois numa relação de

igualdade quanto ao desejo sexual, o verso 9 (a mulher quer um macho que a lidere) volta a instaurar no poema a ideia machista de que a mulher é um ser inferiorizado, passivo, que não só está destinada a ser liderada por um homem como *quer* que isso aconteça. Explorando esse raciocínio, evocamos o seguinte:

A institucionalização do preconceito confirma-se com o feminino dominado projetando sobre si a imagem que lhe é atribuída pela visão masculina, naturalizando uma identidade socialmente imposta, o que traduz uma validação mútua dos papéis sociais masculino e feminino. A submissão feminina gera o reconhecimento do poder dominante, justificando sua razão de existir; desse modo, a virilidade contemplada só existe com a cumplicidade e a sujeição feminina, e o reconhecimento dos limites impostos exclui a possibilidade de transgressão. (LIEBEL, 2004, p. 6)

Ao reproduzir os ideais machistas que lhe são impostos, a mulher acaba sendo cada vez mais prisioneira de papéis a ela atribuídos pela sociedade dominada pelos homens, os seguindo como um código que, por sua vez, é expresso no resultado da pesquisa no *Google* mostrada pelo poema em evidência: o desejo de ser dominada e subjugada é apresentado aqui como dado, como verdade, como regra quando, fugindo do senso comum, sabemos que essa relação se deu após séculos de inferiorização do feminino. Relembramos que essa relação de subjugação já foi exposta em leituras anteriores nesse trabalho, principalmente nos poemas da seção *Uma mulher limpa e Mulher De* e sua repetição ao longo do livro vai reforçando não apenas o discurso machista que a gera, mas a reflexão acerca dela: é como se, mais do que apenas expor essas concepções, Freitas não deixa que seu leitor as esqueça, sempre as retomando justamente para que se pense no papel atribuído à mulher que diminuída, estigmatizada e demonizada, foi condenada ao longo dos séculos por vários pensadores e até mesmo no cristianismo que, com respaldo de passagens bíblicas, a depreciava:

Retomemos as imagens: Paulo considerava o esposo a “cabeça da mulher”, razão pela qual ordenava as mulheres que se sujeitassem a seus maridos (Ef., V, 22-23); Atanásio, no século IV, via nelas a figura do demônio; Burchard de Worms, no século XII, concebia-as como naturalmente pérfidas e enganadoras, prontas para cometer adultério. Tal concepção da mulher, oscilante entre o ser inferior/passivo e o ser diabólico/maligno cedeu lugar, aparentemente, a uma imagem da mulher igual, porém inibida, a quem se devia dar o “privilégio” de pedir, em silêncio, o ato carnal. (VAINFAS, 1986, p. 39)

Com a instituição do matrimônio como sacramento, a mulher deveria, ainda de acordo com o que nos escreve Vainfas (1986, p. 39), demonstrar com sutileza suas intenções sexuais para com o marido, enquanto este, por sua vez, tinha o direito de expressar seu desejo quando bem entendesse, cabendo a ele, assim, a demanda explícita o sexo e, às mulheres, a demanda implícita. Essa suposta relação de igualdade não se concretiza, uma vez que, ao fim e ao cabo, a mulher continua submissa à vontade do marido, mesmo tendo tanto desejo quanto ele, conforme o próprio poema nos diz ao evidenciar no verso 6 a similitude do desejo da mulher e do homem.

O casamento como aspiração imprescindível da mulher figura no poema a partir do verso 10, se estendendo até o verso 13 (a mulher quer casar/ a mulher quer que o marido seja seu companheiro/ a mulher quer que um cavalheiro cuide dela/ a mulher quer amar os filhos, o homem e o lar) onde se estabelece uma certa tensão, o momento em que a mulher passa a demonstrar insatisfação com o que está vivendo (v. 14-17: a mulher quer conversar pra discutir a relação/ a mulher quer conversar e o botafogo quer ganhar do flamengo/ a mulher quer apenas que você escute/ a mulher quer algo mais do que isso/ quer amor, quer carinho). O descaso do marido é evidente quando, ao mesmo tempo que a esposa quer dialogar, o interesse dele é continuar assistindo à partida de futebol entre Botafogo e Flamengo, enquanto a mulher demanda atenção e uma série de sentimentos que, certamente, não fazem mais parte de seu casamento.

Ao se rebelar e direcionar seus desejos – que passam de sexuais para materiais - para si própria (v. 18-24: a mulher quer segurança/ a mulher quer mexer no seu e-mail/ a mulher quer ter estabilidade/ a mulher quer Nextel/ a mulher quer ter um cartão de crédito/ a mulher quer tudo/ a mulher quer ser valorizada e respeitada), a mulher no poema toma uma posição de independência que culmina no fim do casamento e de sua “dependência” do homem (v. 25: a mulher quer se separar). Os últimos versos do poema apresentam o clímax e o desfecho, revelando desejos finais (v. 26-27: a mulher quer ganhar, decidir e consumir mais/ a mulher quer se suicidar) e finalizando a trajetória da mulher que ao longo dos versos, tanto quis e tanto se frustrou. O suicídio demonstra toda a exaustão da personagem, fazendo com que o poema termine em uma espécie de abismo, instaurando o silêncio após o último querer e deixando a dúvida: seria esse o destino da mulher?

Evocamos aqui a figura de Emma Bovary, do romance de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, publicado originalmente entre os anos de 1856 e 1857: a personagem se envolve em casos amorosos, contrai uma enorme dívida por conta de seus gastos supérfluos e, ao fim da narrativa, perde qualquer motivação, além do amor por si própria, e comete suicídio. Estabelecendo o diálogo com o cânone, a referência a Emma que, assim como a personagem do poema de Freitas, passa a vida subjugada a amores e gastos, o que culmina no extremo do suicídio, expõe uma situação trágica, não apenas pelo

desfecho das personagens em si, mas por colocar lado a lado duas mulheres de épocas totalmente diferentes padecendo as mesmas dores: o trágico se enfatiza pela repetição do sofrimento da mulher. Silva (2012, p. 2 apud Silva, 1994) escreve que suicidar-se é uma forma de comunicação, como se fosse um grito, mas que, por si só, não revela sua/s causa/s. A mulher, que vivenciou uma série de desejos regidos por uma ordem machista e, ao finalmente se libertar, se entrega para uma outra espécie de prisão, a do consumo, parece não encontrar outra alternativa a não ser cometer o ato final do suicídio, seu último grito, sendo interessante retomarmos aqui o verso 16 (a mulher quer apenas que você escute), em que fica claro o desejo da personagem de ser ouvida e, com isso, ser percebida, existir em uma interação com o outro não apenas como objeto liderado pelo homem, mas como mulher, como pessoa. Explorando um pouco mais as razões que poderiam levar a mulher a querer se suicidar, trazemos a seguinte citação:

Arieti acredita que indivíduos profundamente deprimidos não vivem para si, mas sim para outra pessoa, que seria o outro dominante. Ao identificar que este objetivo é inatingível, o indivíduo sente-se desamparado, às vezes enraivecido; percebe que viver para alguém ou alguma coisa pode não estar funcionando, mas não se sente capaz de modificar essa situação e passa, dessa forma, a ter um plano de vida irreal, do qual não consegue buscar alternativa. (MORAES, M. H. et al., 2006 apud ARIETI, 1975)

Depois de almejar o homem como parceiro sexual e, em seguida, como marido, desejando viver a experiência do casamento, depositando todos os seus projetos e vontades no outro, a mulher cai no vazio, mesmo saciando seus desejos de consumo, e direciona o seu querer para a morte, única saída para suas angústias. Contudo, o *querer* suicidar-se parte da mulher em uma demonstração de posse sobre sua vida e seu corpo, um basta à toda opressão que sofreu em uma vida que a submeteu à uma posição inferior. O poema provoca a reflexão a respeito do papel da mulher na sociedade, uma vez que sua imagem de dependente do homem, esposa, mãe e dona de casa é difundida ao longo dos séculos como se fosse a única condição aceitável para a mesma. Nem toda mulher quer o que o poema nos trouxe: por se tratar de uma ferramenta popular de buscas virtuais, o *Google* está repleto de informações guiadas pelo senso comum e a constatação de que, no imaginário popular, os desejos aqui listados são, de fato, o que as mulheres querem, só evidencia a opressão sofrida pelas mesmas, pois já é dado como fato e verdade que toda mulher precisa de um homem para satisfazer seus desejos ou que toda mulher queira se casar, ter filhos e cuidar da rotina e do funcionamento de uma casa.

Com isso, concluímos que a escolha de Freitas pela “poesia do *Google*” realmente não é aleatória, mas sim uma forma de expor a difusão do pensamento machista, de modo que ideias tão retrógradas, presentes nos três poemas, se fazem presentes atualmente nas telas de computadores e *smartphones*. Entretanto, em nenhum momento os poemas impõem determinado tipo de leitura, embora causem a reflexão acerca de todos os estereótipos apresentados e do discurso do patriarcado em si. O momento de maior tensão é, de fato, o desfecho do terceiro poema, que encerra não apenas a sequência de versos a que pertence mas, em nossa leitura, toda a seção dos *poemas com auxílio do Google*, expressando toda a angústia e depressão da mulher oprimida por uma ordem que regula sua existência.

Terminando a leitura desta seção, chamamos atenção para a estratégia de Freitas em organizar a apresentação de conjuntos de poemas que vinculam a mesma ideia e encontram-se interligados entre si por meio de remissões, se referindo e se completando, lançando mão disso não só nos *3 poemas com auxílio do Google*, mas também na seção *Uma mulher limpa* e no conjunto de poemas de *Rilke Shake* (2007) que narra o triângulo amoroso do eu-poético de Freitas com Gertrude Stein e Alice Babette.

#### 4. 2: Viajando para a Argentina

A penúltima seção de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), *Argentina*, traz dez poemas sem título que discorrem a respeito da normatividade do “ser homem” e “ser mulher”. Para melhor enfoque na referida questão, faremos a leitura dos dois poemas que iniciam a referida seção:

1 se estou na argentina sou uma poeta argentina  
2 se leio a argentina como um grande livro, se como  
3 na argentina, se escrevo na argentina e defeco  
4 na argentina sou uma poeta argentina  
5 e não é que me esqueça ou que não me importe  
6 de ser brasileira  
7 meu passaporte verde vale cinco mil mangos  
8 no comércio de passaportes  
9 mangos que valem mais que a fruta nacional  
10 mas quando estou na argentina prefiro ser

11 uma poeta argentina  
12 porque assim sou sem resistência  
13 e não sinto falta do arroz porque aqui a massa  
14 mesmo a mais barata no supermercado  
15 não tem igual

16 se fosse argentina saberia preparar asados  
17 que são diferentes do churrasco  
18 esse envolvido em sal grosso  
19 perfurado por espetos no r.g.s.  
20 r.g.s. bem podia ser a sigla  
21 de compilações estomacais  
22 ou o barulho de uma frase que não te sai  
23 porque está entalada na garganta porque  
24 r.g.s.

25 las mujeres suelen ser así  
26 e você tem que ser muito independente  
27 ou estranha  
28 para fazer um churrasco  
29 e me parece que o churrasco sai mal  
30 quando é muito pensado  
31 e alguém pode dizer que eu voltei  
32 feminista da argentina  
33 ou será que eu tive muito tempo para pensar  
34 nessas coisas que ninguém quer pensar  
35 que é melhor que não se pense em nada  
36 e que os churrascos sejam machos  
37 como as saladas são fêmeas

38 a verdade é que não voltei da argentina.

(FREITAS, 2012, p. 75-76)

Na primeira estrofe, percebemos que o eu-poético discorre a respeito de sua nacionalidade enquanto poeta brasileira, uma vez que, estando em um país diferente, no caso, a Argentina, age conforme um nativo do lugar. O ponto chave da estrofe é a justificativa dada para essa “troca” de nacionalidades pois, segundo o eu-poético, ela não se esquece ou não se importa com o fato de ser brasileira, mas, estando na Argentina e, com isso, sendo uma poeta argentina, pode sê-lo sem resistência: é como se, ao sair do Brasil e se tornar estrangeira, o eu-poético “se livra” de um peso e não tem mais que se defender, lutar, *resistir* como uma poeta brasileira, escapando de sua crise. A respeito de uma escrita que não se restrinja às fronteiras de um país, citamos o seguinte:

Además, no sé si es necesario decir que la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países. Sin ir más lejos, creo que Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiera negado su derecho al título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos. Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir Hamlet, de tema escandinavo, o Macbeth, de tema escocés. El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo<sup>38</sup>. (BORGES, 1977)

Borges (1977) discorre sobre a problemática envolvendo escritor argentino e tradição e, no trecho exposto, defende a ideia de que os escritores devem se valer de temáticas que não sejam apenas de seu país, evocando nomes do cânone para colocar a tradição em um sentido mais amplo, defendido também por Eliot (1989), que escreve:

---

<sup>38</sup> Além disso, não sei se é necessário dizer que a ideia de que uma literatura deve definir-se pelos traços diferenciais do país que a produz é uma ideia relativamente nova; também é nova e arbitrária a ideia de que os escritores devem buscar temas de seus países. Sem ir mais longe, acredito que Racine não teria nem sequer entendido uma pessoa que lhe houvesse negado o título de poeta francês por ter buscado temas gregos e latinos. Acredito que Shakespeare teria se assombrado se houvessem pretendido limitá-lo a temas ingleses, e se lhe houvessem dito que, como inglês, não tinha o direito de escrever Hamlet, de temática escandinava, ou Macbeth, de temática escocesa. O culto argentino da cor local é um recente culto europeu que os nacionalistas deveriam rechaçar por ser um culto estrangeiro. (Tradução de Fabiele S. de Nardi). Disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/borges/borges.pdf> (acesso em: 07/01/2016)

(...) o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence seus ossos, mas com um sentimento de que toda literatura europeia, desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e consistem em uma ordem simultânea. (...) É isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. (ELIOT, 1989, p. 39)

Com isso, percebemos que a intenção de Freitas neste primeiro momento do poema é, de fato, dar continuidade ao diálogo com a tradição. Ao sair de seu país e se colocar como poeta em terras estrangeiras, o eu-poético toma consciência de seu lugar no espaço do contemporâneo, se despindo até mesmo de sua condição de brasileira para “se vestir” como argentina. Ao final do poema, quando revela não ter deixado o país, o eu-poético confirma sua inserção no amplo sentido da tradição exposto na citação acima. Com isso, compreendemos que, ao dar continuidade ao projeto poético iniciado em *Rilke shake* (2007), Freitas foi, ao longo deste segundo livro, introduzindo a temática da tradição juntamente à do feminino de um modo que fosse possível demonstrar não apenas um diálogo com a tradição literária mas também expor uma tradição de como o feminino é abordado não só em sociedade mas também na literatura. Contudo, há ainda a questão da crise da poesia, caracterizada por Malufe (2012, p. 2) como a vivência do poético que herdamos dos modernos. Percebemos na poesia de Freitas, também, o desejo de fuga e negação da tradição, causando inquietude na poeta se vê cada vez mais atrelada ao cânone literário. Essa angústia é explorada na seguinte citação:

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, "esta coleção de objetos de não amor" (Drummond). Resiste ao contínuo "harmonioso" pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia. (BOSI, 1977, p. 144)

Ao se prender na tradição, retomando-a para negá-la e, assim, pensar em um novo fazer poético, é inevitável que se crie tensões no espaço da poesia e a permanência constante nessa crise acaba se tornando parte do próprio fazer poético: a poesia é o lugar onde a crise não é apenas nomeada ou representada, mas em que ela é efetivamente vivida, dramatizada como sentido do contemporâneo (MALUFE, 2012, p. 2). No poema em análise, a voz do eu-poético se confunde com a voz da própria



autora, sendo possível interpretar os versos como um desabafo de Freitas a respeito do fazer poesia em seu tempo e discorrendo sobre o alívio de estar em outras terras, compondo poemas sem se preocupar com a crise na poesia de seu país. Relembramos aqui, ainda, reforçando essa leitura, que, a autora viveu dois anos na Argentina<sup>39</sup>, tendo essa experiência certamente colaborado para a composição desta penúltima seção de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) que leva o nome do país em evidência. A leitura dessa primeira estrofe confirma que, mesmo em um livro que se propõe a discorrer sobre a temática do feminino, Freitas continua versando sobre a crise do poeta contemporâneo e o diálogo com a tradição, demonstrando que tanto sua primeira publicação quanto a segunda se encaixam em um projeto coeso.

Voltando ao poema, o eu poético continua, na segunda estrofe, comparando a Argentina com sua terra natal, dessa vez de forma mais específica, ao mencionar o estado de Rio Grande do Sul (v. 16-19: se fosse argentina saberia preparar asados/ que são diferentes do churrasco/ esse envolvido em sal grosso/ perfurado por espetos no r.g.s.). Perceba-se que a sigla do estado em evidência foi alterada no poema, reinventada para o espaço da poesia, demonstrando resistência da poeta/eu-poético para com a tradição, ou seja, a grafia correta da sigla, e essa escolha nos permite pensar que, mesmo tendo dito em versos anteriores que, enquanto estivesse na Argentina, seria uma poeta sem resistência, o eu-poético cai em contradição pois, mesmo em outro país e mesmo querendo se tornar estrangeira, sua nacionalidade é algo inescapável, assim como o seu modo de fazer poesia: a crise já faz parte dessa poeta e a acompanha onde quer que ela esteja.

Ainda fazendo uso da sigla, o eu-poético a utiliza para introduzir o feminino no poema e, assim, discorrer a respeito do referido tema (v. 20-25: r.g.s. bem que podia ser a sigla/ de complicações estomacais/ ou o barulho de uma frase que não te sai/ porque está entalada na garganta porque/ no r.g.s./ las mujeres suelen ser asi). Neste trecho, o não conseguir dizer algo, o “entalar-se com palavras”, é atribuído como característica às mulheres gaúchas e o uso da língua espanhola é visto como uma tentativa do eu-poético de ser uma poeta argentina, talvez porque ela, enquanto gaúcha em terras estrangeiras, se enxergue como distinta de suas conterrâneas. Contudo, vale ressaltar nesta leitura o fato de que a língua espanhola também é falada em algumas regiões do Rio Grande do Sul<sup>40</sup>,

---

<sup>39</sup> Informação presente na entrevista de Freitas para a Revista TPM, em 2012, já mencionada neste trabalho, e disponível em: <http://revistatpm.uol.com.br/entrevistas/um-utero-e-do-tamanho-de-um-punho.html> (Acesso em: 08/01/2016)

<sup>40</sup> Sobre as influências da cultura espanhola no Rio Grande do Sul, indicamos a leitura do artigo “Pesquisa sobre a imigração espanhola no Rio Grande do Sul”, de Regina Weber et. al., disponível em: <http://www.ufrgs.br/nph/arquivos/Pesquisas%20sobre%20a%20imigra%C3%A7%C3%A3o%20espanhola%20no%20Rio%20Grande%20do%20Sul.pdf> (Acesso em: 07/01/2016)

de modo que o idioma espanhol faz parte da cultura gaúcha sendo, dessa forma, parte da identidade do eu-poético.

Nos versos que seguem (v. 26-30: e você tem que ser muito independente/ ou estranha/ para fazer um churrasco/ e me parece que o churrasco sai mal/ quando é muito pensado), o churrasco, um dos elementos típicos da cultura gaúcha, é introduzido no poema quando o eu-poético caracteriza as mulheres que o preparam como “independentes” ou “estranhas”, o que nos faz pensar que, as que lidam com esse afazer são diferentes das demais, de modo que a imagem de independente logo nos remete a uma mulher que não se deixa amarrar por padrões e, com isso, não é como as outras “mulheres de r.g.s.” que se entalam com suas palavras: a mulher independente está à frente da churrasqueira, se destaca exercendo essa função e é vista, ao mesmo tempo, como estranha.

O jogo de palavras nos versos que seguem cria um efeito interessante (v. 31-32: e me parece que o churrasco sai mal/ quando é muito pensado) ao fazer o trocadilho com “churrasco mal passado” e “churrasco muito pensado”, de modo que seu sentido é melhor assimilado na leitura dos versos que o seguem (v. 33-39: e alguém pode dizer que eu voltei/ feminista da argentina/ ou será que eu tive muito tempo para pensar/ nessas coisas que ninguém quer pensar/ que é melhor que não se pense em nada/ e que os churrascos sejam machos/ como as saladas são fêmeas), pois o eu-poético diz ter “pensado muito em coisas que ninguém quer pensar” e, por isso, é taxada como feminista em sua volta da Argentina, o que nos permite considerar que ao mencionar o “churrasco que sai mal porque é muito pensado”, o eu-poético está usando esse prato típico de sua terra natal como metáfora para questões de gênero e da pauta feminista que, por sua vez, quanto mais discutidas e pensadas, mais desestabilizam a estrutura do machismo e do patriarcado, sendo melhor, segundo o eu-poético, que esses conflitos sejam deixados de lado e que a ordem seja mantida: churrascos machos, saladas fêmeas.

Neste poema, “ser independente e estranha por fazer churrasco” vai muito além da simples tarefa de assar carnes. A metáfora aqui remete justamente às mulheres que se dispõem à pensar sobre os papéis de “fêmea/salada” e “macho/churrasco” e a questioná-los, não deixando nada “entalado na garganta”. Ao dizer que é rotulada como feminista por pensar muito, o próprio eu-poético se coloca como uma mulher “independente e estranha” que faz churrascos mas, ao dizer, no verso 37, “que é melhor que não se pense em nada” e encerrando o poema, no verso 40, afirmando “a verdade é que não voltei da argentina”, o eu-poético abandona toda sua resistência porque, como nos é dito no início do poema, na Argentina ela age como estrangeira, abandonando – ou tentando abandonar – toda a crise de sua terra natal, preferindo ser a poeta argentina.

Contudo, em uma outra leitura, os últimos versos do poema podem revelar não uma resignação com a ordem macho/fêmea estabelecida, mas que sejam apenas um eco do que o eu-poético ouviu em seu retorno “como feminista” e, ao agir como poeta argentina ela esteja deixando de resistir não à uma luta contra os padrões mas sim ao próprio discurso de “não pensar muito”. O segundo poema da seção, transcrito a seguir, contribui para essa interpretação se lido como sequência do primeiro:

1 os churrascos são de marte  
2 e as saladas são de vênus

3 me dizia uma amiga que os churrascos  
4 cabem aos homens porque são feios  
5 fora de casa

6 às mulheres as alfaces  
7 às alfaces as mulheres

8 que alguém se rebele e diga  
9 pela imediata mudança de hábitos

10 assar uma carne no forno  
11 seria um paliativo não seria uma solução  
12 que suem as lindas na frente da churrasqueira  
13 e que piquem eles as folhas verdes

(FREITAS, 2012, p. 76)

Os primeiros versos remetem ao livro “Os homens são de Marte e as mulheres são de Vênus”, de John Gray, lançado nos Estados Unidos em 1992 pela editora HarperCollins, tendo sido publicado no Brasil em 1995, com tradução de Alexandre Jordão, pela editora Rocco, ganhando outras edições em anos seguintes. Grosso modo, o livro é um *best seller* que discorre sobre as diferenças entre homens e mulheres em uma abordagem típica do senso comum acerca dessa relação, afirmando que todas as mulheres são iguais, assim como os homens também o são, entregando ao leitor uma espécie de fôrma em que determinadas características sempre serão típicas apenas do homem ou da mulher<sup>41</sup>.

O eu-poético inicia o poema com essa afirmação afim de desconstruí-la ao longo dos versos, se valendo da metáfora das saladas e churrascos: os homens, responsáveis por trabalhar fora e prover

---

<sup>41</sup> Consulta à sinopse do livro disponível em: <http://www.rocco.com.br/index.php/livro?cod=1358> (Acesso em 08/01/2016)

assistência à mulher, são representados pelo churrasco “porque são feitos fora de casa” (v. 4-5), enquanto às mulheres reservam-se as alfaces, dentro de casa, em uma relação inescapável exposta no poema nos versos 6 e 7, quando o eu-poético atribui “às mulheres as alfaces/às alfaces as mulheres”. A ideia de permanência da mulher dentro da casa é melhor explorada nos versos seguintes, tendo início nos versos 8 e 9 (que alguém se rebele e diga/ pela imediata mudança de hábitos) e sendo melhor explorada na estrofe final do poema (v. 10-13: assar uma carne no forno/ seria um paliativo não uma solução/ que suem as lindas na frente da churrasqueira/ e que piquem eles as folhas verdes) pois expõe-se nesses versos um desejo não de mudança de papéis, mas de mudança de hábitos, entendidos em nossa leitura como os pensamentos do senso comum, descritos no início deste poema.

Não basta “assar uma carne no forno”, uma vez que, para o eu-poético, “simular” um churrasco na própria cozinha não é a mesma coisa que se livrar de papéis impostos, mas sim um disfarce para uma suposta libertação de padrões. A proposta de que as mulheres suem diante da churrasqueira expressa a vontade do eu-poético que se rebela e clama que “as saladas de Vênus” não se restrinjam ao que lhes é imposto pelo senso comum, propondo também aos homens que exerçam o papel de “ficar as folhas verdes”, desconstruindo, assim, arquétipos de gênero.

Uma certa tensão é evidenciada nesses dois poemas de *Argentina*: por um lado, a poeta que foge da crise da poesia no Brasil e, por um outro, a resistência aos modelos impostos à conduta da mulher, que deve sempre agir de determinada forma. Juntamente com os 3 poemas com auxílio do Google, a seção em evidência de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), reforçam estereótipos e, mais que isso, se rebelam contra os mesmos, colocando a mulher em posição de resistência, clamando por uma mudança de hábitos.

Ao final da seção, o eu-poético inicia um poema escrevendo como poeta argentina, fazendo uso da língua espanhola e de nomes atrelados à cultura argentina, como o jogador de futebol Lucas Zelarayan e a poeta Susana Thénon, importante influência na poesia de Freitas a ser explorada de modo mais amplo na análise da última seção do livro

. Mesmo tentando escrever como uma poeta nata do país, há uma quebra no quarto verso que faz com que o eu-poético afirme sua condição de brasileira, mesmo se valendo de um idioma que não é o seu, verso final que, segundo nossa leitura, corrobora a interpretação de que, onde quer que esteja, ela sempre carregará a crise e a resistência consigo, fatores imprescindíveis para um fazer poético que se levante contra a ordem do cotidiano:

poeta argentina:

1 zelarayán de nápoli thenon

2 bianco medrano e Freitas

3 Freitas, no sos 1 poeta argentina

4 bueno, soy 1 poeta brasileña

(FREITAS, 2012, p. 80)

### 4.3: Memórias e confissões do Livro Rosa

A última seção de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), intitulada *O livro rosa do coração dos trouxas*, é reservada para questões sentimentais e nos deparamos com um eu-poético discorrendo, em cada poema, sobre uma ex-namorada, além de abordar a temática do casamento, sendo que, no decorrer da seção, o que está em discussão é sempre uma mulher com quem o eu-poético não deve se casar, questão que apresenta um desfecho irônico, como observaremos nas análises que seguem, iniciando nossa leitura com o primeiro poema do *livro rosa*:

1 eu quando corto relações  
2 corto relações.  
3 não tem essa de  
4 briga de torcida  
5 todos os  
6 sábados.  
7 é a extinção do estádio.  
8 vejo as forças  
9 que atuam, a tesoura,  
10 o papel,  
11 a vontade de cortar.  
12 tudo é provocação?  
13 então embrulha  
14 tua taquicardia  
15 num sorvete de amêndoas,  
16 reza que derreta.  
17 quando lembro do  
18 corte revivo a  
19 ferida.  
20 melhor não.  
21 o corte é definitivo,  
22 a dor retorna em forma

23 de milão madri  
24 ou liverpool  
25 quando convocada.  
26 ricardo  
27 lembra do teu passado  
28 só se te dá  
29 prazer.  
30 how elizabeth  
31 bennet of you.  
32 mas tirar  
33 deleite da perda,  
34 convencer fulana  
35 de que minha fraqueza  
36 nada oblitera?  
37 exigir um rio de janeiro  
38 com gatos e livros,  
39 legítima esposa?  
40 fico sonhando com  
41 a viagem a um país onde a  
42 língua seja vértebra  
43 sobre vértebra,  
44 palavras com j  
45 antes do l,  
46 e cacos gregos  
47 que me devolvam  
48 ao aluguel da casa.

(FREITAS, 2012, p. 83-84)

Antes de discorrer a respeito de ex-namoradas, nada mais justo do que o eu-poético iniciar a seção com um poema que lide justamente com a questão do término de um relacionamento. A ideia predominante, em um primeiro momento, é a de corte, rompimento (v. 1-2: quando corto relações/ corto relações), como se no momento da briga, o casal fosse torcidas rivais (v. 3-7: não tem essa de/ briga de torcida/ todos os/ sábados./é a extinção do estádio.) em uma competição esportiva. É válido sublinhar que a estruturação da estrofe reforça a ideia de corte por conta dos versos curtos, como se

estivessem, de fato, se rompendo: ao “cortar relações” no primeiro verso, o eu-poético já avança para o segundo, enfatizando sua postura firme ao terminar uma relação.

A ideia de competição segue do verso 8 ao 10 (veja as forças/ que atuam, a tesoura,/ o papel), quando o eu-poético faz alusão à brincadeira “pedra, papel, tesoura” - em que cada elemento possui vantagem ou desvantagem sobre o outro, de modo que, ao final, apenas um vence -, seguida pela “vontade de cortar”, expressa no verso 11, enfatizando, cada vez mais, a ideia de rompimento. Nos versos que seguem, é como se o eu-poético discutisse com seu interlocutor, usando de ironia, como se mostrasse ao leitor um trecho da briga que antecedeu o término (v. 12-16: tudo é provocação?/ então embrulha/ tua taquicardia/ num sorvete de amêndoas,/ reza que derreta). Até este ponto do poema, percebemos um eu-poético firme, decidido e, como os versos recém-transcritos mostram, até mesmo irônico, contudo, a partir do verso 17, mesmo que ainda se use de ironia em momentos posteriores, é interessante notar um certo tom de melancolia, como se, mesmo apresentando uma postura decidida e irredutível, o eu-poético sofresse por conta dos cortes (v. 17-20: quando lembro do/ corte revivo a/ ferida./ melhor não.), mas preferindo esses rompimentos à dor – metaforizada no poema pela menção a times europeus, como se, assim como estes são convocados para uma partida, fosse a dor também convocada para o “jogo” entre o casal - de continuar em um relacionamento que se assemelha a uma competição, uma partida de futebol que faz sofrer a seus jogadores (v. 21-25: o corte é definitivo/ a dor retorna em forma/ de milão madri/ ou liverpool/ quando convocada).

Nos versos que seguem, o eu-poético sugere que os sentimentos de melancolia, causados por lembranças de um tempo passado, sejam aflorados apenas se para trazer boas recordações, ou como expresso no poema, causar prazer (v. 26-29: ricardo/ lembra do teu passado/ só se te dá/ prazer). Quanto a menção a Ricardo, é possível que seja a pessoa com quem o eu-poético esteja falando e contando sobre suas experiências com termos de relacionamento, como se, ao mencionar seu nome, estivesse aconselhando o amigo que o ouve e relatando sua experiência para que ele não a repita. A referência a Elizabeth Bennet (v. 30-31: how elizabeth/ bennet of you), personagem do romance *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen<sup>42</sup>, publicado pela primeira vez em 1813, sublinha a personalidade forte e do eu-poético que não se reprime ao expor seu ponto de vista. A menção à personagem é importante, ainda, no contexto de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) por representar o feminino de uma maneira revolucionária pois, mesmo integrando um romance que transcorre no século XIX, Bennet não se apresenta de maneira submissa:

---

<sup>42</sup> Para uma breve leitura sobre a vida e obra de Jane Austen, recomendamos a biografia da autora disponível no site da editora Landmark: <http://www.editoralandmark.com.br/autor.asp?k=28> (Acesso em: 08/01/2016)

(...) a personagem tem um perfil questionador tanto em relação ao seu papel social, quanto às convenções sociais impostas. A voz feminina encontrada pelo viés da protagonista gera uma identificação por parte do leitor, em especial das mulheres, por transmitir sentimentos e sensações que não são possíveis serem observados por um narrador, o qual geralmente se dá pelo ponto de vista patriarcal. Além disso, a voz feminina é propagada; uma vez que se levamos em consideração a época histórica em que a autora escreveu, era muito raro a sociedade dar voz a mulher. Desse modo, Jane Austen foi precursora e incentivou várias autoras também de renome na literatura inglesa, além de colaborar com os estudos feministas e o estudo das relações de gênero. (NASCIMENTO, 2012, p. 5)

A referência ao romance de Austen não é aleatória: Freitas, mais uma vez, se vale da tradição no contexto do feminino, explorando uma personagem que inspira uma visão desconstruída da mulher, livre das normas do senso comum, regido pelo patriarcado e o machismo. Nos versos que seguem, o eu-poético continua com seu tom melancólico, e, por meio de questionamentos, lista seus desejos de uma vida a dois, idealizando desde o lugar onde viveriam (v. 37-39: exigir um rio de janeiro/ com gatos e livros,/ legítima esposa?), países que visitariam e até mesmo o idioma que conheceriam durante a viagem (v. 40-45: fico sonhando com/ a viagem a um país onde a/ língua seja vértebra/ sobre vértebra, palavras com j/ antes do l).

Com este poema, somos introduzidos a um eu-poético que, mesmo tendo vivenciado cortes e adotando uma postura irredutível diante de um relacionamento que não funciona mais, demonstra uma certa fragilidade e um desejo de experimentar uma união que, diferente das outras, não termine em corte: a vontade de ter uma “legítima esposa” (v. 39) demonstra que o eu-poético sonha com algo estável, introduzindo, então, na seção, a ideia do casamento, a ser explorada nos últimos poemas do *livro rosa do coração dos trouxas*, após várias lembranças de ex-namoradas. Antes de prosseguirmos com as referidas leituras, nos debruçaremos sobre o poema que ironiza a relação homem-mulher, ao descrever a vida doméstica apagando a figura masculina:

- 1 as mulheres são
- 2 diferentes das mulheres
- 3 pois
- 4 enquanto as mulheres
- 5 vão trabalhar
- 6 as mulheres ficam



7 em casa  
8 lavando a louça  
9 e criam os filhos  
10 mais tarde chegam  
11 as mulheres  
12 estão sempre cansadas  
13 vão ver televisão.

(FREITAS, 2012, p. 85)

O “apagamento” do homem não tem como intuito apenas descrever o cotidiano de um casal de mulheres, como é possível presumir em uma primeira leitura. Neste poema, a ironia se dá pelo fato de que, ao expor a rotina de um casal de duas mulheres, o eu-poético elimina qualquer discurso de superioridade, pois os papéis exercidos por homens ou mulheres não deveriam ter mais ou menos valor por conta de seu gênero. É o discurso das lindas que devem se queimar na churrasqueira e dos homens que devem picar a alface, exposto no segundo poema de *Argentina*, seção analisada anteriormente. Por meio da ironia, Freitas expõe os papéis impostos aos gêneros, criticando essa ordem e propondo que se pense a respeito. É o apelo em verso que aqui se repete: que alguém se rebele e diga/ pela imediata mudança de hábitos (FREITAS, 2012, p. 76).

Dando continuidade à leitura da seção, são várias as namoradas lembradas pelo eu-poético, cada uma com suas características e lições, como a namorada que pinta as unhas, ensinando ao eu-poético que se deve amar também os defeitos e manias da parceira:

1 uma namorada  
2 que pinte as unhas  
3 é inesquecível  
4 você pode  
5 estranhar as cores  
6 olhar pela janela  
7 e pegar qualquer  
8 uma: o verde do capô  
9 daquele carro  
10 o vermelho do  
11 restinho da maçã  
12 no meio-fio  
13 o ocre do cipó

14 do tarzan na tv  
15 e pensar que  
16 seriam mais bonitas  
17 nas unhas de sua  
18 namorada  
19 que esse marrom  
20 achocolatado  
21 e troca o canal  
22 e se apaixona afinal  
23 pelo cheiro da acetona

(FREITAS, 2012, p. 84-85)

O eu-poético imagina as cores que vê como esmaltes para sua namorada e, ao final do poema, se apaixona até mesmo pelo forte cheiro da acetona, amando não só a beleza na mania de sua parceira, mas também os pontos negativos, representados aqui pelo removedor de esmalte. Outra namorada mencionada pelo eu-poético tenta ensiná-lo a ver a vida com outros olhos:

1 eu tive uma namorada  
2 que não queria  
3 me convencer de que  
4 a vida era uma merda  
  
5 é raro como um ralo  
6 onde se vê o pôr do sol  
7 é raro como um galo gago  
8 um faro um farol palrador

(FREITAS, 2012, p. 86)

A primeira estrofe já apresenta a referida namorada como alguém que não possui, ou pelo menos não queria demonstrar, uma visão negativa da vida: ao contrário, demonstra por meio de coisas raras sua importância, adjetivando a própria vida como algo raro ao coloca-la lado a lado com elementos nada convencionais, como o pôr do sol que se vê por um ralo, um galo gago ou um farol palrador<sup>43</sup>. Perceba-se que as aliterações e paronomásias presentes na segunda estrofe conferem um

---

<sup>43</sup> De acordo com a definição do dicionário Michaelis Online, palrador é aquele ou aquilo que tagarela, ou seja, algo ou alguém que fala demasiadamente. Consulta disponível em:

ritmo ao poema que dão um tom ainda mais poético ao que foi dito pela namorada, como se, ao tentar convencer o eu-poético que a vida “não era uma merda” (v. 4), ela a tivesse transformado em poesia para que, assim, pudesse demonstrar o quão especial e ressignificada pode ser.

Após tantas namoradas e cortes, o eu-poético parece chegar a uma resolução ao final do *livro rosa do coração dos trouxas* quando, refletindo sobre com quem deveria se casar, profere os versos do último poema:

1 Não devias te casar  
2 com ela,  
3 ponto final.  
4 susana thénon,  
5 filha de neurologista,  
6 morreu de tanto cérebro.  
7 se a história se repetisse, toda  
8 naninca e irônica,  
9 as filhas das freiras nunca se casariam,  
10 fariam bem-casados  
11 mas não fariam sentido.  
12 e a família de  
13 angélica freitas  
14 por fim convidaria  
15 a sociedade  
16 pelotense para  
17 o enlace  
18 de suas filhas  
19 angélica & angélica  
20 na catedral são Francisco  
21 de Paula  
22 às 17 horas do  
23 dia 38-39 (brasil)  
24 40 (europa)

(FREITAS, 2012, p. 91)

Mencionada anteriormente no último poema da seção *Argentina*, Susana Thénon é novamente evocada. Para contribuir com a análise deste poema, lançaremos mão de postulações de Eduarda Rocha e Susana Souto Silva (2013), que realizam estudos acerca da relação entre a obra de Freitas e Thénon, sendo uma importante referência não apenas neste trabalho mas para a fortuna crítica da autora como um todo.

Freitas se aproxima da obra de Thénon durante sua temporada na Argentina, tendo publicado a tradução de um poema da autora no *blog* *Modo de Usar & Co*, juntamente com uma breve nota sobre a autora<sup>44</sup>. Thénon, nascida em Buenos Aires, em 1931, foi, além de poeta, fotógrafa, tradutora e ensaísta, tendo publicado cinco livros em vida (*Edad sin tréguas*, 1958; *Habitante de la nada*, 1959; *De lugares extraños*, 1967; *Distancias*, 1984 e *Ova Completa*, 1987), porém, apenas com a publicação de sua obra completa, intitulada *La morada imposible*, em 2001, dez anos depois de sua morte, passou a ser conhecida pelo grande público, uma vez que seus livros anteriores encontravam-se esgotados (ROCHA E SILVA, 2013, p. 192).

O poema acima transcrito expõe a relação entre Freitas e Thénon, de maneira irônica, fazendo uso da temática do casamento, recuperando, de acordo com Rocha (2013, p. 194), o poema “Canto Nupcial (título provisório)” (2001, p. 275), da poeta argentina. Os poemas se relacionam porque, nos versos de Freitas, o eu-poético evoca o nome da própria ao autora ao anunciar o casamento dela consigo mesma (v. 16-26: e a família/ de angélica freitas/ por fim convidaria/ a sociedade/ pelotense para/ o enlace/ de suas filhas/ angélica & angélica/ na catedral/ são francisco/ de paula) enquanto que, nos versos de Thénon, o eu-poético discorre a respeito do sim que deu para si próprio, casando-se consigo mesmo, refletindo, assim, uma relação íntima, com o próprio eu, observada, inclusive, em outra seção de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), *A mulher é uma construção*, no poema “eu durmo comigo”. A seguir, transcrevemos o poema de Thénon seguido do de Freitas:

me he casado  
me he casado connigo  
me he dado el sí  
un sí que tardó años en llegar  
años de sufrimientos indecibles  
de llorar con la lluvia  
de encerrarme en la pieza

---

<sup>44</sup> Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2008/02/susana-thnon.html> (Acesso em: 08/01/2016)

porque yo -el gran amor de me existencia-  
no me llamaba  
no me escribía  
no me visitaba  
y a veces  
cuando juntaba yo el coraje de llamarme  
para decirme: hola ¿estoy bien?  
yo me hacía negar  
llegué incluso a escribirme en una lista de clavos  
a los que no quería conectarme  
porque daban la lata  
porque me perseguían  
porque me acorralaban  
porque me reventaban

al final ni disimulaba yo  
cuando yo me requería

me daba a entender  
finamente  
que me tenía podrida

y una vez dejé de llamarme  
y dejé de llamarme  
y pasó tanto tiempo que me extrañé

entonces dije  
¿cuánto hace que no me llamo?  
añares  
debe de hacer añares  
y me llamé y atendí yo y yo no podía creerlo  
porque aunque parezca mentira  
no había cicatrizado  
solo me había ido en sangre  
entonces me dije: hola ¿soy yo?  
soy yo, me dije, y añadí:

hace muchísimo que no sabemos nada

yo de mí ni mí de yo

¿quiero venir a casa?

sí, dije yo

y volvimos a encontrarnos

con paz

yo me sentía bien junto conmigo

igual que yo

que me sentía bien junto conmigo

y así

de un día para el otro

me casé y me casé

y estoy junto y

ni la muerte puede separarme<sup>45</sup>

(THÉNON, 2001, p. 275)

### **eu durmo comigo**

eu durmo comigo/ deita de braços eu durmo

comigo/ virada pra direita eu durmo comigo/ eu

durmo comigo abraçada comigo/ não há noite tão

longa que eu não durma comigo/ como um trovador

agarrado ao alaúde eu durmo comigo/ eu durmo

comigo debaixo da noite estrelada/ eu durmo comigo

---

<sup>45</sup> me casei/me casei comigo/me dei o sim/um sim que tardou anos em chegar/anos de sofrimentos indizíveis/ de chorar com a chuva/ de me fechar no quarto porque eu -o grande amor de minha existência-/não me ligava/ não me escrevia/não me visitava/e às vezes quando eu criava coragem de me ligar/para me dizer: oi, estou bem?/eu me fazia negar/cheguei inclusive a me escrever numa lista de pregos/ aos quais não queria me encaixar/ porque aborreciam/porque me perseguiram/porque me encurralavam/porque me incomodavam/ao final eu nem dissimulava/quando eu me requeria / me dava a entender/finamente/ que me tinha podre/e uma vez deixei de me ligar/e deixei de me ligar e passou tanto tempo que senti saudades de mim/então disse:/quanto tempo faz que não me ligo?/muitos anos/deve fazer muitos anos/e me liguei e atendi eu e eu não podia crer porque ainda que pareça mentira/não havia cicatrizado/só me havia ido em sangue/então me disse: oi sou eu?/sou eu, me disse, e acrescentei:/faz muitíssimo que não sabemos nada/ eu de mim nem mim de eu/quero ir para casa?/sim disse eu/e voltamos a nos encontrar com paz/eu me sentia bem junto comigo/igual que eu/que me sentia bem junto comigo/ e assim /de um dia para o outro/me casei e me casei/e estou junto/e nem a morte pode me separar (Tradução de Rocha e Silva, 2013, p. 196)

enquanto os outros fazem aniversário/ eu durmo  
comigo às vezes de óculos/ e mesmo no escuro sei que  
estou dormindo comigo/ e quem quiser dormir comigo  
vai ter que dormir do lado.

(FREITAS, 2012, p. 55)

A relação entre os dois poemas expostos se dá não apenas pela postura do eu-poético em abraçar-se, casando-se ou dormindo consigo mesmo. Freitas bebe na fonte de Thénon e oficializa seu “casamento” com a argentina ao incorporar procedimentos da escrita da mesma em seus versos, como, por exemplo, a ausência de maiúsculas (ROCHA E SILVA, 2013, p. 193) e a retomada constante do pronome “comigo”, com o intuito enfatizar a relação do eu-poético com o seu próprio eu, estabelecendo, assim, uma relação direta de seu paideuma ao expressá-la, mais de uma vez, em *Um útero é do tamanho de um punho* (2012).

Retomando o último poema do *livro rosa do coração dos trouxas*, percebemos que Freitas, assim como fez em *Rilke Shake* (2007) com os poemas acerca de Gertrude Stein, já analisados neste trabalho, se vale da metáfora de uma relação amorosa para expor uma de suas referências enquanto leitora. A ironia do poema se dá justamente por conta da negação do eu-poético que, nos versos iniciais, logo aconselha (v. 1-4) “não devias te casar/ com ela,/ ponto final./ susana thénon”, o que exprime resistência à tradição – traço característico do projeto poético de Freitas – em uma composição que, mesmo negando essa tradição, se prende a ela por meio da intertextualidade, do eco ao discurso de Thénon: Freitas não copia a poeta argentina, mas a visita e a reinventa, celebrando não apenas a união de sua poesia com a dela, mas sua união com sua própria poesia, enlace de Angélica com Angélica (v. 21-23), o que, nesta leitura, compreendemos como uma espécie de aceitação de um eu/poeta que, mesmo lutando contra a tradição e sendo aconselhado a não se unir a ela, oficializa o sacramento por meio da ironia que, por sua vez, se acentua ainda mais ao final do poema quando a sexualidade de Freitas é metaforizada nos versos 28 e 29: dia 38-39 (brasil)/ 40 (europa). Aqui há, de acordo com Rocha e Silva (2013, p. 198), referência à numeração de calçados em suas variações brasileira e europeia, fazendo alusão, assim, à expressão “sapatão”, forma pejorativa e homofóbica usada para designar mulheres lésbicas.

Freitas brinca com o fato de se casar consigo mesma, uma mulher, reforçando a questão do feminino, e encerrando não apenas a seção, mas o livro como um todo, com um poema que abraça as duas temáticas mais significativas de sua escrita, ou seja, sua relação com a tradição e a temática do feminino e da sexualidade. Com isso, concluímos ainda que não é aleatório o fato de a última seção do livro, que tem no próprio título uma ironia ao tratamento da temática amorosa (ROCHA E SILVA,

2013, p. 197), apresentar a poesia de Freitas de uma maneira mais sensível, pois entendemos que, neste último grupo de poemas, a autora se mostra de modo mais sutil, desenvolvendo a aceitação de si mesma anunciada no verso que encerrou a seção *Argentina*: “soy 1 poeta brasileña”. A partir daí, é como se, ao abrir *o livro rosa do coração dos trouxas*, também ela se abrisse ao leitor e mostrasse, por meio de seu eu-poético, seu sentimento enquanto poeta em crise que se aceita e se casa consigo mesma. Freitas é o que leu, as viagens que fez, as referências de cultura *pop*, popular e/ou de massa que entrega a seus poemas. A tradição literária também faz parte da poeta que, por mais que demonstre desconforto e dificuldade para com esta, não a abandona e a ela sempre retorna.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho percorrido neste trabalho exigiu uma ampla leitura de teóricos, artigos científicos, dissertações de mestrado, entrevistas, reportagens e outros trabalhos acerca da obra de Freitas. O grande *shake* que nos propomos a analisar, mesmo que composto de uma obra curta, composta apenas por dois livros, se mostrou complexo e heterogêneo, ironizando não apenas os temas nele contidos mas, possivelmente, nossas primeiras concepções ao encarar a poesia de Freitas: caracterizamos como *shake* por conta da grande mistura de elementos e influências, mas não pela facilidade em digerir o produto final. Somos a dentadura e a poesia aqui analisada é a dura carne que nos foi servida e exigiu mastigação e ruminação, assim como expusemos na leitura do poema que abre *Rilke shake* (2007).

Com seu projeto poético, Freitas nos apresenta a junção de temáticas constantes que, em seus poemas, vão lançando mão de várias referências que visam prolongar o diálogo sobre elas, pois são constantes e se evocam a todo momento: a água que o eu-poético dividiu na banheira com Gertrude Stein desceu pelo ralo e trouxe a temática do banho de volta para *Uma mulher limpa*, primeira seção de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), lavando com as águas de uma tradição machista aquilo que é considerado sujeira e que deve ser, a todo custo, evitado pela mulher. Ao ressignificar a ideia de banho, exposta em seu primeiro livro com um caráter mais sensual, enfocando o amor lésbico entre o eu-poético e sua amada Stein, Freitas dá continuidade à discussão do feminino por meio não apenas da tradição literária, mas expondo a tradição opressora do patriarcado.

Se em *Rilke shake* (2007) a grande ironia da obra residia na crise do poeta que buscava, a todo custo, se livrar da tradição e sempre acabava por retomá-la por meio da negação, em *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), Freitas ironizou a voz do opressor ao utilizá-la para expor toda a perseguição sofrida pela mulher ao longo dos séculos, realizando uma troca de posições ao retirá-la da posição de subjugada e coloca-la no centro de sua poesia, expondo as dores do feminino transformando o discurso do machismo em piada. Porém, o riso decorrente visa causar uma reflexão que leva a duras conclusões a quem se sujeita a mastigar a dura carne aí servida, pois quanto mais se lê e analisa as seções aqui apresentadas, mais consciência se tem de que o discurso que oprime a mulher é algo de que, assim com a tradição literária, não se pode escapar.

Ao final deste trabalho, podemos dizer que a possível transformação na poesia da autora tenha sido o maior enfoque a temática do feminino, existente em seu projeto poético desde a publicação de sua obra, como bem expusemos ao longo da dissertação. De um livro para outro, apesar do grande

intervalo de tempo existente aí, percebemos que a abordagem irônica dos objetos tratados continua sendo a principal estratégia da poeta, que continuou escrevendo no âmbito da leveza, proposta defendida por Calvino (1988) no processo da escrita. A questão da tradição se faz presente a todo momento em *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), principalmente pela referência a obras literárias e a autores integrantes do cânone e encerrando o livro com o último poema do *Livro rosa do coração dos trouxas*, quando o eu-poético descreve o casamento de Freitas consigo mesma, abraçando a poeta que é – e aqui compreendemos essa união, como já exposto na leitura do poema, como aceitação da crise que se vive: mesmo negando a tradição ao não se casar com Susana Thénon, poeta referida nos versos iniciais, há influência da argentina na poesia da brasileira, o que, no ato do casamento, destrói quaisquer barreiras e traz para a obra de Freitas, novamente, a noção de tradição em um sentido histórico defendida por Eliot (1989), exposta anteriormente em nosso texto.

Dessa forma, compreendemos que, mesmo se tratando de um *work in progress*, a poesia de Freitas já apresenta características fixas, seja no que diz respeito à temática ou ao modo de escrita, que podem, em decorrência do mencionado caráter que a obra adquire, ou não sofrer transformações mais significativas em publicações futuras. Ao contemplar com maior ênfase a temática de gênero em seu segundo livro, sem excluir a temática do diálogo com a tradição que teve maior destaque no primeiro livro, a autora demonstra a coesão de seu projeto poético, havendo a possibilidade, como apontamos por meio de nossas leituras, de uma amarração entre poemas de uma obra e outra, fazendo com que a poesia de Freitas tenha uma voz própria.

A questão do feminino, juntamente com questões de diversidade sexual e identidade de gênero, se destaca no enredo da novela gráfica *Guadalupe* (2012), em que, novamente, Freitas coloca a mulher no centro de sua escrita e desenvolvendo, a partir daí, a discussão de tabus e conceitos introjetados em nosso dia-a-dia pelo discurso machista. O tema da travestilidade é desenvolvido com maior força quando a autora nos apresenta uma personagem travesti de grande importância no enredo da novela. As viagens feitas pela poeta pela América Latina também são refletidas aqui pela introdução de personagens mágicos inspirados na mitologia asteca, que surgem na jornada da personagem central. Uma análise aprofundada dessa novela será explorada em uma futura pesquisa que pretende analisar as temáticas de sexualidade e identidade de gênero na obra de Freitas de modo mais integral, interligando poemas que aí se encaixam ao universo mágico de Guadalupe e suas aventuras.

Concluindo este trabalho - mas não o trabalho com a obra de Freitas -, destacamos o refinamento da poeta ao elaborar uma poesia que se proponha a dar conta de temas de difícil abordagem por meio de uma linguagem leve e carregada de humor, instigando a reflexão acerca do assunto tratado. O

leitor que entra em contato com essa poesia sem estar munido do mesmo conhecimento que a poeta é convidado a ir além dos versos, em uma busca por referências que deem conta de auxiliá-lo na reflexão proposta, fazendo com que se crie aí um diálogo entre leitor e tradição, em uma retomada de clássicos por meio da poesia reinventada de Freitas. Com isso, ressaltamos a importância da obra da poeta e esperamos contribuir para sua fortuna crítica de modo que a cada leitura se instigue não apenas o contato com a tradição, mas um convívio cada vez maior e mais frequente com a poesia, “pão dos eleitos; alimento maldito” (PAZ, 1982, p. 15), dura carne que mastigamos e, como um *shake*, nos adoça a vida.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Santa Catarina: Argos, 2009.
- ALAMBERT, Z. *Mulher - uma trajetória épica - esboço histórico (da antiguidade aos nossos dias)*. São Paulo: IMESP, 1997.
- AMBROSE, T. *Heróis e exílios – ícones gays através dos tempos*. Tradução de Eliza Nazarian. São Paulo: Gutemberg, 2011.
- ANDRADE, C. D. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2006
- BAKHTIN, M. *Epos e Romance* (sobre a metodologia do estudo do romance), In: *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1990.
- BAUDELAIRE, C. Da essência do riso e, de um Modo Geral, do Cômico nas Artes Plásticas. In: *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imaginário: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.
- \_\_\_\_\_. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIM, W. *Sobre Alguns temas em Baudelaire. / Obras Escolhidas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986. Vol 2.
- BERARDINELLI, Alfonso. As muitas vozes da poesia moderna. In: *AMOROROSO*, Maria Betânia (Org.). *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. p. \*-\*
- BORGES, J.L. Kafka y sus precursores, In: *Prosa Completa*. Buenos Aires: Bruguera, 1982, vol.2.
- \_\_\_\_\_. *El escritor argentino y la tradición*. Disponível em:  
[http://www.revistacontratiempo.com.ar/borges\\_tradicion.htm](http://www.revistacontratiempo.com.ar/borges_tradicion.htm) (Acesso em 08/01/2016)
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.
- BURGER, P. *Teoria da Vanguarda*. Trad. SAMPAIO, E. Lisboa: Vega, s.d.
- CALVINO, I. *Seis Propostas para o próximo milênio*. São Paulo: companhia das Letras, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- CAMPOS, H. Poética sincrônica. In: *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.
- \_\_\_\_\_. Da morte do verso à constelação: o poema pós-utópico. In: *O Arco Íris Branco*. São Paulo: Ed. Imago, 1997.
- COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2003
- EFREM FILHO, R. Opressões relativas ao gênero, masculinidades e a contradição opressor-oprimido(a). In: *I Seminário Nacional de Gênero e Práticas Culturais - Desafios históricos e saberes interdisciplinares*, 2007, João Pessoa. I Seminário Nacional de Gênero e Práticas Culturais - Desafios históricos e saberes interdisciplinares. Campina Grande: EDUEP, 2007. v. 1. p. p. 174-p. 174.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FRANCHETI, P. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.
- \_\_\_\_\_. Considerações sobre alguma poesia contemporânea, In: *Sibila – Poesia Crítica e Literária*. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/consideracoes-sobre-alguma-poesia-contemporanea/5046>>. Acesso em 16/08/13
- FREITAS, A. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Rilke Shake*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. Um útero é do tamanho de um punho: Angélica Freitas escreve sobre mulher, inquietações e angústias usando ironia e poesia. In: *Revista TPM*. Disponível em: <<http://revistatpm.uol.com.br/entrevistas/um-utero-e-do-tamanho-de-um-punho.html>>. Acesso em: 15/10/2015
- FREUD, S. Os chistes e sua relação com o inconsciente, (1905). in: *Edição completa das obras de Sigmund Freud*. v. 8. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HAYASHI, G. J. I. *Tensões críticas e culturais em Rilke Shake, de Angélica Freitas*. São Carlos: UFSCAR, 2014

ISMERIO, C. Construções e representações do universo feminino (1920-1945). *Revista Historiae*: Rio Grande do Sul: Universidade Federal do Rio Grande, vol. 3, n. 2, p 164-184, 2012.

LIEBEL, S. *Demonização da mulher – a construção do discurso misógino no Malleus Maleficarum*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2004.

LOURO, G. L. *Gênero, Sexualidade e Educação. Uma perspectiva pós estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997.

MALLARMÉ, S. *Poesias e estudos críticos*. Ed. Bilíngüe. Trad. CAMPOS, H. et al. São Paulo: Perspectiva, 2002. Suplemento Especial Um Lance de Dados.

MALUFE, A. C. A poesia em crise ou a indecisão da forma. In: *Revista FronteiraZ*, vol. 8, São Paulo, Jul. 2012

MORAES, M. H.; SILVA, E. M.; NETO, F.; SILVA, G. S.; RABELLO, J. K.; GUERRA, L. J. Depressão e suicídio no filme “As horas”. In: *Revista de Psiquiatria do Rio Grande do Sul*, vol. 28 (1), p. 83-92, Jan./Abr. 2006

NETO, M. R. L.; ELKIS, H. *Psiquiatria básica*. Porto Alegre: Artmed, 2007.

PAZ, O. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982

PIETRANI, A. M. Questões de gênero e política da imaginação na poesia de Angélica Freitas. *Revista Forum de Identidades*. Sergipe: Itabaiana, vol. 14, n. 14, p. 25-38, jul./dez. 2013.

POUND, E. *ABC da literatura*. Trad. CAMPOS, A. et. al. São Paulo: Cutrix, 1970.

PROPP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo, Ática, 1992.

QUEIROZ, M. B. As descargas elétricas de Angélica Freitas. In: *Jornal A tarde*, v. 1, p. 6-6, 2012.

RABUSKE, A. S. Os chistes, o humor e algumas relações com os mecanismos dos sonhos. In: *Jornada de Estudos do Círculo Psicanalítico do Rio Grande do Sul*. Julho, 2011.

RILKE, R. M. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução e apresentação de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2009.

ROCHA, E.; SILVA, S. S. Nas Redes da Poesia: Uma leitura de Susana Thénon e Angélica Freitas. In: *I Encontro de Estética, Literatura e Filosofia ENELF*, 2015, Fortaleza. Anais do I Encontro de

Estética, Literatura e Filosofia ENELF. Fortaleza: Editora da Universidade Federal do Ceará, 2013. v. 02. p. 179-187.

SANTOS, J. F. Djuna Barnes e a arte em No Bosque da Noite. *Revista Gênero*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, vol. 9, n. 2, p. 93-100, 1º sem. 2009.

SILVA, V. G. Suicídio, um grito silenciado. In: *Psicologia.PT*, Portal dos Psicólogos. Disponível em: <<http://www.psicologia.pt/artigos/textos/A0637.pdf>> (Acesso em 06/01/2016)

SISCAR, M. *Poesia e crise*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

\_\_\_\_\_. *Poetas à beira de uma crise de versos*. Araraquara: VIII Seminário de Pesquisa do Programa de Estudos Literários. Palestra proferida. [mimeo], set/ 2007.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

THÉNON, S. *La morada imposible*. Ana M. Barrenechea e María Negroni (Org.). Buenos Aires: Corregidor, 2001.

VAINFAS, R. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1992.

VALÉRY, P. Poesia e pensamento abstrato. in: *Variedades*. São Paulo: 1999.

WOLF, N. *O mito da beleza - como as imagens da beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.