

DISPOSITIVOS FOUCAULTIANOS EM “UMA CANÇÃO POPULAR (SÉC.  
XIX-XX)”, DE ANGÉLICA FREITAS

*FOUCAULTIAN DEVICES IN “UMA CANÇÃO POPULAR (XIX – XX  
CENTURIES) BY ANGÉLICA FREITAS*

Gabriel José Innocentini Hayashi<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo desenvolve o conceito de dispositivo foucaultiano no poema “uma canção popular (séc. XIX-XX)”, de Angélica Freitas. São discutidos também outros conceitos trabalhados por Foucault, como os de poder de soberania e poder disciplinar. Pretende-se demonstrar como o processo de interdição, no poema analisado, pode ser considerado um investimento econômico baseado em um discurso jurídico-médico. Palavras-chave: Angélica Freitas; Foucault; Poesia brasileira contemporânea.

**ABSTRACT:** This article develops the Foucaultian apparatus concept in the poem “uma canção popular (séc. XIX-XX)”, by Angélica Freitas. Other concepts developed by Foucault are also discussed, such as sovereign power and disciplinary power. In this analysis we intend to demonstrate how the process of interdiction can be considered an economic investment based on a legal-medical discourse.

Keywords: Angélica Freitas; Foucault; Brazilian Contemporary Poetry.

## 1. PARTITURA

Lançado em agosto de 2012, o segundo livro de poemas de Angélica Freitas, *Um útero é do tamanho de um punho*, leva adiante a obra da poetisa gaúcha, obra esta calcada na dessacralização e no humor como visão de mundo. O poema-título, o mais longo já escrito por Freitas, tem origem na experiência vivenciada em 2008 na Cidade

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Literários, UFSCar.

do México. Ela acompanhou o processo de aborto, gratuito e legalizado, de uma amiga, o que a inquietou, motivando-a a escrever sobre o assunto.

Se em *Rilke shake* (2007) a desconfiança era voltada para os projetos totalizadores da modernidade, expressa no tratamento irreverente conferido a poetas-chave como Ezra Pound<sup>2</sup> e Stéphane Mallarmé<sup>3</sup>, em *Um útero* a desconfiança se volta para os signos relativos à “mulher”, como na seção denominada “mulher de”, na qual consta o poema “mulher de respeito”: “*diz-me com quem te deitas / angélica freitas*”. Não apenas o signo “mulher” é desestabilizado, como também a própria figura da poetisa, dando continuidade à postura de derrisão e irreverência demonstrada em sua coletânea anterior.

*Um útero é do tamanho de um punho* se inscreve dentro de uma discussão que aborda questões de gênero, sexualidade e nacionalidade. Como afirma Laura Erber (2012), em resenha para o jornal *O Globo*:

Diferentemente do que o título parece sugerir, não se trata de um projeto feminista no sentido tradicional, não há aqui nem clamor pela emancipação sexual nem reivindicação pela visibilidade de uma identidade minoritária. Nesse livro, a mulher é menos questão de identidade do que de performance. (ERBER, 2012)

O processo de feitura dos poemas também se torna linguagem quando Freitas escreve “3 poemas com o auxílio do google” (2012a, p. 69-72), nos quais a construção poética ocorre graças à ferramenta de busca. Os poemas têm estrutura paralelística e reiterativa, com a diferença sendo provocada no complemento das expressões buscadas na internet. A poetisa se torna uma organizadora das informações disponíveis no espaço digital, expressões da realidade mundana, mixando as palavras, dando voz a discursos que se chocam: “a mulher quer ser amada / a mulher quer um

---

<sup>2</sup> O verso inicial do poema “não consigo ler *os cantos*” é “vamos nos livrar de ezra pound?” (2007, p. 38).

<sup>3</sup> Freitas propõe um “estatuto do desmallarmento” (2007, p. 53): “minha senhora, tem um mallarmé em casa? / você sabe quantas pessoas morrem por ano / em acidentes com o mallarmé?”.

cara rico / a mulher quer conquistar um homem / a mulher quer um homem / a mulher quer sexo / a mulher quer tanto sexo quanto o homem” (2012a, p. 72). Note-se aqui a incorporação de dizeres inscritos na contemporaneidade, dizeres que revelam muito sobre as expectativas e figurações que fazemos do assunto em questão. Como afirma o historiador Marc Bloch (2001), “o papel de uma palavra, na língua” é “assim, como seu próprio passado, comandado pelo estado contemporâneo do vocabulário: reflexo, por sua vez, do estado social do momento” (BLOCH, 2001, p. 59).

O poema “uma canção popular (séc. xix-xx)” está presente na primeira seção do livro, na qual estruturas binárias são postas em tensão — sem tentativa de síntese dialética: mulher limpa x mulher suja, mulher bonita x mulher feia, homem x mulher. Percebe-se que, ao contrário de *Rilke shake*, uma coletânea de poemas sem divisão em blocos, há aqui uma intenção organizadora estrutural: *Um útero* é dividido em sete partes. A primeira, “Uma mulher limpa”, é composta de catorze poemas, nos quais os motivos recorrentes são os da (mulher) porca, da (mulher) limpa e da (mulher) louca<sup>4</sup>. A discussão de tais motivos fugiria da alçada deste artigo, exigindo um espaço de mais fôlego, que permitisse uma leitura interpretativa mais acurada. Cabe, no entanto, dar voz à autora para que ela fale sobre esta primeira seção:

A primeira série a que me dediquei chama-se *Uma mulher limpa*, e preciso dizer, antes de mais nada, que a inspiração veio de uma música que tínhamos lá em casa para os nossos gatos (ah, sim, nós compúnhamos músicas para os gatos) e era, basicamente, sobre a necessidade de tomar banho. Os bichanos faziam orelhas moucas, mas a musiquinha serviu de modelo para mim. Comecei a escrever poemas com frases simples, de vocabulário reduzido. Utilizei refrão em alguns poemas, repetições em outros, para lembrar canções populares. Conforme a série avançava, os poemas ficaram mais *nonsense*, e me pergunto se esse não foi afinal o único caminho possível para mim. (FREITAS, 2012b).

---

<sup>4</sup> Nunca é demais recuperar a etimologia das palavras. No caso, a palavra histeria tem origem no vocábulo grego *hyster*, ou seja, útero. A associação entre mulher e loucura também é contemplada por Angélica Freitas neste livro.

Explicada a feitura da série de poemas, passemos, portanto, à leitura e à análise do texto selecionado:

**uma canção popular (séc. XIX-XX)**

uma mulher incomoda  
é interdita  
levada para o depósito  
das mulheres que incomodam

loucas louquinhas  
tantãs da cabeça  
ataduras banhos frios  
descargas elétricas

são porcas permanentes  
mas como descobrem os maridos  
enriquecidos subitamente  
as porcas loucas trancafiadas  
são muito convenientes

interna, enterra (FREITAS, 2012a, p.15).

Na primeira estrofe nota-se que as mulheres são interditas, ou seja, têm sua liberdade retirada. A interdição é reforçada pela imagem utilizada — a do depósito. O processo de anulação da liberdade se intensifica quando se nota que as mulheres não foram levadas para uma casa de saúde ou um asilo, um lugar no qual teriam a saúde restabelecida. Pelo contrário: não há sinal de que se trate de uma preocupação terapêutica, o que está em jogo aqui é uma motivação econômica, dada a imagem inicial do depósito. Segundo o Dicionário Houaiss (2001), depósito é um “local ou estado daquilo que está depositado, acumulado, protegido”. Essa imagem do depósito, pois, gira em torno de ideias de acumulação e proteção. A mulher é um bem valioso, um objeto<sup>5</sup> que deve ser protegido.

---

<sup>5</sup> Se retomarmos outra acepção de “depósito” no dicionário, encontramos: “o conteúdo depositado; objeto, quantia etc. entregue a um depositante” (HOUAISS, 2001)

Michel Foucault (1988) propõe um método de análise que considere a sexualidade em termos de poder. Para tanto, estabelece quatro regras, ou “prescrições de prudência” (FOUCAULT, 1988, p. 93): a regra de imanência, a regra das variações contínuas, a regra do duplo condicionamento e a regra da polivalência tática dos discursos. Esta última, a regra que nos interessa aqui:

É justamente no discurso que vêm a se articular poder e saber. [...] [deve-se considerar o discurso como] uma multiplicidade de elementos discursivos que podem entrar em estratégias diferentes. É essa distribuição que é preciso recompor, com o que admite em coisas ditas e ocultas, em enunciações exigidas e interditas; com o que supõe de variantes e de efeitos diferentes segundo quem fala, sua posição de poder, o contexto institucional em que se encontra; com o que comporta de deslocamentos e de reutilizações de fórmulas idênticas para objetivos opostos. (FOUCAULT, 1988, p. 95-96).

A regra da polivalência tática dos discursos nos serve de ponto de partida para discutir de que forma a linguagem é utilizada no poema de Angélica Freitas. A segunda estrofe apresenta o domínio discursivo da repressão, podendo ser dividida, para efeito de análise, em duas partes, cada uma composta de dois versos. A primeira (*loucas louquinhas / tantãs da cabeça*), com seu diminutivo, demonstra um tom paternalista e afetuoso, quase como se desculpasse e ao mesmo tempo condenasse as mulheres: são louquinhas, afinal. Note-se a progressão descendente, que confere tom eufemístico aos versos. A ironia faz com que o discurso repressivo seja assumido, de forma a corroê-lo por dentro. A segunda parte provoca forte efeito de contraste, uma vez que é composta por enumeração pura, em um processo de gradação: *ataduras banhos frios / descargas elétricas*. Os métodos corretivos se tornam cada vez mais violentos. A ausência de pontuação também contribui para o efeito de intensificação das agressões perpetradas.

O verso inicial da terceira estrofe — “*são porcas permanentes*” — expõe a falência de tais métodos. Mais do que isso, apresenta as mulheres como incorrigíveis. Em sua análise da figura do anormal, Foucault discute o que denominou “indivíduo incorrigível”:

[...] na medida em que não há provas a dar, nunca se poderá fazer efetivamente a demonstração de que o indivíduo é um incorrigível. Ele está no exato limite da indizibilidade. Dele, não se têm provas a dar e não se podem dar demonstrações. [...] fracassaram todas as técnicas, todos os procedimentos, todos os investimentos familiares e corriqueiros de educação pelos quais se pode tentar corrigi-lo. O que define o indivíduo a ser corrigido, portanto, é que ele é incorrigível. (FOUCAULT, 2001, p. 73).

Como afirmamos, o que está em jogo não é um processo terapêutico, já que as mulheres do poema não estão no “depósito” para recuperarem a saúde. O penúltimo verso da terceira estrofe — *as porcas loucas trancafiadas* — desdobra a imagem econômica do depósito. Trancafia-se não apenas o que é perigoso e o que deve ser mantido isolado, mas também o que tem valor (remetendo, inclusive, à noção de mercadoria) e deve ser mantido protegido. As mulheres, aqui, não são apenas algo valioso, a ser depositado, como diz a primeira estrofe — são também algo que ameaça a riqueza dos maridos, um transtorno, portanto.

Em uma primeira leitura, o verso final, em sua contenção, pode funcionar como um chiste. Friedrich Schlegel (1997) considerava o chiste como “o relâmpago exterior da fantasia” (Schlegel, 1997, p. 147), uma forma fragmentária capaz de reunir elementos contraditórios em um clarão de consciência. A imagem do relâmpago ilustra com perfeição o processo de entendimento. O chiste, aqui, decorre do seguinte: quem é internado espera se recuperar, e não ser enterrado. A contradição tem origem nessa expectativa frustrada<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Creio ser importante defender a escolha por Schlegel e não por Freud, como sugerido pelo parecerista. O chiste freudiano se refere a uma associação originada no inconsciente, resultando em riso libertador; esse dispositivo opõe o princípio de realidade do adulto à liberdade infantil (ou inconsciente), envolvendo a lógica lúdica, etc. Para tratar a questão do inconsciente com o devido cuidado, para além de um resumo sucinto como exposto aqui, seria necessária outra abordagem, o que traria repercussões até mesmo na breve discussão final, relativa à lírica. Defendo a opção por Schlegel porque estou discutindo o processo de recepção do texto, o modo como o verso final pode ser compreendido pelo leitor. Há, inclusive, tradição dessa abordagem do chiste via Schlegel, como no caso da análise que Davi Arrigucci Jr. (2002) faz da poética drummondiana. Em minha dissertação

O percurso semântico da terceira estrofe é completado logicamente no jogo paronomástico do verso final do poema: *interna, enterra*. Se algo é depositado e trancafiado, a conclusão é que por fim seja enterrado, de forma a assegurar e garantir o segredo econômico que pode colocar em risco a fortuna dos maridos. Não é possível preservar tal segredo senão dominando o corpo das mulheres: possuí-las, possuir esses corpos, é salvaguardar a riqueza, como explica Foucault (1985):

De fato, existe em grego — como, aliás, em muitas outras línguas, em graus variados — uma ambiguidade bem acentuada entre o sentido sexual e o sentido econômico de certos termos. Assim, a palavra *soma*, que designa o corpo, refere-se também às riquezas e aos bens; daí a possibilidade de equivalência entre a “posse” de um corpo e a posse das riquezas. (FOUCAULT, 1985, p. 34).

São as relações envolvendo corpo, saber, sexualidade e poder que devem ser investigadas.

## 2. DISPOSITIVO DE ALIANÇA E DISPOSITIVO DE SEXUALIDADE

O conceito de dispositivo é fundamental para a análise que aqui se pretende do poema de Angélica Freitas. Como forma de aproximação inicial ao pensamento de Michel Foucault vale retomar a explanação de Gilles Deleuze (2005) em seu livro sobre o filósofo francês: “Eis o princípio geral de Foucault: toda forma é um composto de relação de forças. [...] Trata-se de saber com quais outras forças as forças no homem entram em relação, numa ou noutra formação histórica, e que forma resulta desse composto de forças” (DELEUZE, 2005, p. 132). Deve-se reter aqui a noção de rede; é a

---

de mestrado analisei os pontos de contato entre Drummond e Freitas na obra *Rilke shake* (HAYASHI, 2014). Para aceitar a sugestão do parecerista, discutindo mais a fundo a questão da pós-modernidade, poderia também me apoiar nas teorias de Fredric Jameson (1992, 1997), até mesmo sobre o inconsciente político. Porém, friso novamente, a opção por Freud exigiria transformar um comentário marginal em central. Dado o diminuto espaço para discutir tantas possibilidades de leitura, acredito que concentrar a discussão a partir da abordagem foucaultiana ainda é a melhor opção.

partir do entrecruzamento de elementos que se torna possível examinar as aplicações e o funcionamento dos dispositivos.

Foucault jamais definiu teoricamente este conceito. Todavia, em entrevistas, tentou explicar de maneira mais detalhada o que entendia por “dispositivo”:

Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. Em segundo lugar, gostaria de demarcar a natureza da relação que pode existir entre estes elementos heterogêneos. Sendo assim, tal discurso pode aparecer como programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e mascarar uma prática que permanece muda; pode ainda funcionar como reinterpretação desta prática, dando-lhe acesso a um novo campo de racionalidade (FOUCAULT, 2000, p. 244).

A tentativa de definição é abrangente. Contudo, devemos assinalar que tanto o discursivo quanto o não discursivo fazem parte do conceito de dispositivo. Além disso, possibilita a percepção de que o dispositivo está inscrito dentro de uma relação de poder, funcionando estrategicamente de acordo com a conjuntura mais ampla que lhe dê suporte.

Um modo de compreender o significado de dispositivo é percorrer a discussão contida no primeiro volume da *História da Sexualidade*. Neste livro, Foucault combate o que denomina “hipótese repressiva”, ou seja, a ideia presente no senso comum de que a sexualidade é reprimida. Ao contrário, diz Foucault, o que ocorre é uma proliferação dos discursos sobre sexo, causada principalmente pelos métodos de confissão empregados pela Igreja Católica durante a Idade Média e a Idade Moderna, nos quais “tudo deve ser dito” (FOUCAULT, 1988, p. 23), não somente os atos que foram praticados, mas também os pensamentos, os desejos que atormentam a alma. Assim, com tudo disposto em forma de discurso revela-se, “sob a superfície dos pecados, a nervura ininterrupta da carne” (ibidem, p. 23), isto é, o corpo, que passa

por um processo de apropriação. Para o autor francês, trata-se de estudar como se instaurou “uma aparelhagem para produzir discursos sobre o sexo, cada vez mais discursos, suscetíveis de funcionar e de serem efeito de sua própria economia” (ibidem, p. 26). Dessa maneira, “prazer e poder não se anulam; não se voltam um contra o outro; seguem-se, entrelaçam-se e se relançam. Encadeiam-se através de mecanismos complexos e positivos, de excitação e incitação” (ibidem, p. 48). Estes mecanismos podem ser compreendidos como dispositivos. É através deles que se organizam os elementos postos em discussão.

No entendimento de Foucault, o Ocidente — ao contrário do Oriente, que tinha sua *ars erotica* voltada para a exploração do prazer — tratou de ajustar a confissão católica ao discurso científico, resultando no que ele chama de *scientia sexualis*:

[...] a sexualidade foi definida como sendo “por natureza”, um domínio penetrável por processos patológicos, solicitando, portanto, intervenções terapêuticas ou de normalização; um campo de significações a decifrar; um lugar de processos ocultos por mecanismos específicos; um foco de relações causais infinitas, uma palavra obscura que é preciso, ao mesmo tempo, desencavar e escutar. (FOUCAULT, 1988, p. 67).

Tendo compreendido, nesta brevíssima síntese, os pontos principais da obra supracitada de Foucault, podemos discutir os dispositivos de aliança e de sexualidade.

O dispositivo de aliança é definido como oriundo das relações de sexo, devendo ser entendido como um mecanismo matrimonial “de fixação e desenvolvimento dos parentescos, de transmissão dos nomes e dos bens” (FOUCAULT, 1988, p. 100). Seu objetivo é “reproduzir a trama de relações e manter a lei que as rege” (ibidem, p. 101), estando estruturado “em torno de um sistema de regras que define o permitido e o proibido, o prescrito e o ilícito” (ibidem, p. 101). Trata-se aqui da manutenção de poder. Em uma sociedade patriarcal, espera-se que o domínio continue sendo masculino, que o poder e a força, a capacidade de manifestar este poder de forma violenta, sejam também masculinos.

O dispositivo de sexualidade, datado do século XVIII, surge no momento em que o dispositivo de aliança não consegue mais funcionar de modo orgânico dentro das estruturas políticas e dos processos econômicos (isto, no entanto, não significa que um tenha sido substituído pelo outro). Seu objetivo é “uma extensão permanente dos domínios e das formas de controle” (FOUCAULT, 1988, p. 101), funcionando a partir de “técnicas móveis, polimorfos e conjunturais de poder” (ibidem, p. 101).

A família é a instância de fixação dos dispositivos de aliança e sexualidade, de controle e ponto de saturação sexual:

[...] foi na família burguesa ou aristocrática que foi medicalizada a sexualidade feminina; ela foi alertada em primeiro lugar para a patologia possível do sexo, a urgência em vigiá-lo e a necessidade de inventar uma tecnologia racional de correção. [...] A personagem investida em primeiro lugar pelo dispositivo de sexualidade foi, não devemos esquecer, a mulher “ociosa”, nos limites do “mundo” — onde sempre deveria figurar como valor — e da família, onde lhe atribuíam novo rol de obrigações conjugais e parentais: assim apareceu a mulher “nervosa”, sofrendo de “vapores”; foi aí que a histerização da mulher encontrou seu ponto de fixação<sup>7</sup>. (FOUCAULT, 1988, p. 114).

Portanto, é dentro da lógica familiar que devemos estudar os dispositivos. Em “uma canção popular (séc. xix-xx)”, veicula-se um discurso baseado no dispositivo de sexualidade (vinculado aos prazeres e às sensações, em suma, ao corpo) para *encobrir* o dispositivo de aliança (relativo à reprodução e à manutenção econômica dos bens). A interdição das mulheres não tem como alvo a recuperação da saúde, pelo contrário, o que se busca é justamente mantê-las cativas, *depositadas*, para que o patrimônio, gerido pelos maridos, seja conservado.

A interdição, segundo Foucault (2006), é “um episódio do direito familiar validado por procedimentos judiciais” (FOUCAULT, 2006, p. 119). No poema de Freitas, a interdição deve ser entendida como um *investimento econômico*, baseado em

---

<sup>7</sup> Foucault (2001) entende que a histeria é um fenômeno decorrente da psiquiatrização, uma resposta do corpo feminino a este processo médico.

um discurso que combina o processo jurídico com o processo médico (de patologização), união que se acirra no século XIX, de acordo com o filósofo francês.

### 3. PODER DE SOBERANIA E PODER DISCIPLINAR

Os conceitos foucaultianos de poder de soberania e poder disciplinar servem de auxílio para a análise do poema.

O poder de soberania é aquele “que não tem função individualizante ou que só esboça a individualidade do lado do soberano” (FOUCAULT, 2006, p. 57). Foucault (2006) enfatiza que “a relação de soberania olha sempre para trás, na direção de algo que a fundou de uma vez por todas” (FOUCAULT, 2006, p. 53). Já o poder disciplinar se caracteriza por

[...] ser uma apropriação exaustiva do corpo, dos gestos, do tempo, do comportamento do indivíduo. É uma apropriação do corpo, e não do produto; é uma apropriação do tempo em sua totalidade, e não do serviço. [...] Todo poder disciplinar, creio, tende a ser uma ocupação do tempo, da vida e do corpo do indivíduo. (FOUCAULT, 2006, p. 58).

Assim, podemos compreender como se articulam os papéis dos maridos e dos médicos no poema de Angélica Freitas.

Os maridos são nomeados rapidamente no corpo do texto — “(...) *os maridos / enriquecidos subitamente*” — traços de individualidades que exercem o poder de soberania: o marido, figura que está para a família assim como o rei está para o reino. Em uma sociedade patriarcal o que ameaça os chefes de família ameaça também o patrimônio familiar. A lógica da soberania é recuperada e ativada para fazer valer a segurança dos maridos.

Os médicos asilares é uma presença ausente: organizam as sessões de violência, são responsáveis por gerir a existência das mulheres de modo total, controlando os

corpos, as palavras, as ações. Seguindo o pensamento de Foucault (2006), aprendemos que “o poder disciplinar se refere antes a um estado terminal ou ótimo. O poder disciplinar olha para o futuro, para o momento em que a coisa funcionará sozinha” (FOUCAULT, 2006, p. 59). É o ideal do panóptico que está em jogo, a vigilância total, que prescinde até mesmo da figura do vigilante. No poema, as mulheres sofrem a ação, são os objetos, o conteúdo depositado, mas os agentes dos métodos corretivos estão implícitos, como deseja o poder disciplinar.

*Ambos os poderes se manifestam na linguagem: o poder dos médicos asilares, os depositantes, é tanto maior quanto menor sua aparição, ao passo que os maridos inscrevem seu poder com sua nomeação. É dessa maneira que o poder disciplinar se articula com o poder de soberania. Concomitantemente, tal articulação também se manifesta no corpo: “o que há de essencial em todo poder é que seu ponto de aplicação é sempre, em última instância, o corpo. Todo poder é físico, e há entre o corpo e o poder político uma ligação direta” (FOUCAULT, 2006, p. 17-18).*

Com seu emaranhado de discursos, tecendo ligações entre saber, poder, corpo e sexualidade, “uma canção popular (séc. xix-xx)” recupera e traz para discussão fatos e ações obscenos. Obsceno é o que se dá “fora de cena”, atrás do palco, aquilo que não pode ser representado diante do público. É o gesto de desvendar de forma crua, como vimos na análise da segunda estrofe, os horríveis métodos de violência; é o gesto de expor como o dispositivo de aliança é encoberto pelo dispositivo de sexualidade, justificando a interdição e o depósito das mulheres; é o gesto do arremate paronomástico do poema.

#### 4. CODA

Como estratégia retórica, a crítica da realidade. Como resultado, o desvendamento do discurso patriarcal opressivo. Vimos de que forma a linguagem é

utilizada por Angélica Freitas. Falta ainda, contudo, discutir o título do poema. Intitulado “uma canção popular”, o poema sugere que teremos adiante uma composição lírica. Segundo Emil Staiger (1994), a poesia lírica tem como característica determinante a união indissolúvel entre som e sentido, união na qual o eu e o objeto são um só, em que metro, ritmo e rima surgem em uníssono com os versos. Apesar das rimas e do jogo paronomástico no verso final, dificilmente este poema se enquadraria em tal definição; mais ainda, o poema seria antilírico, uma vez que não há unidade de experiência interior. Logo, o título pode ser entendido como uma dissonância irônica ao jogar com a expectativa do leitor: a canção, isto é, as ações narradas ali são populares, ou seja, banais, comuns nos séculos XIX e XX, uma canção cantada — com o corpo — por muitas vozes no Ocidente, canção que dá forma, na linguagem e pela linguagem, ao sofrimento feminino decorrente do domínio masculino. É um sorriso amargo o da decifração, bem como o sorriso proporcionado pela leitura e pelas releituras do poema.

## REFERÊNCIAS

ARRIGUCI JR., D. *Coração Partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BLOCH, M. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

DELEUZE, G. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

ERBER, L. Resenha de “Um útero é do tamanho de um punho”, de Angélica Freitas. *O Globo*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/12/01/resenha-de-um-utero-do-tamanho-de-um-punho-de-angelica-freitas-477219.asp>>. Acesso em: 10 out. 2013.

FREITAS, A. *Rilke shake*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012a.

\_\_\_\_\_. Ser mulher é algo que começa neste momento. 2012b. In: *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*. Disponível em: <<http://www.suplementope.com.br/index.php/component/content/article/2-bastidores/738-ser-mulher-e-algo-que-comeca-neste-momento.html>> Acesso em 4 nov.2012.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade, v.1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade, v.3: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

\_\_\_\_\_. *O poder psiquiátrico: curso dado no Collège de France (1973-1973)*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

HAYASHI, G. J. I. *Tensões críticas e culturais em Rilke shake, de Angélica Freitas*. São Carlos: UFSCar, 2014. 155f

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 1.0. 1 [CD-ROM]. 2001.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

Submetido em: 05/09/2014

Aceito em: 15/04/2015