

A poética de Angélica Freitas em *Um útero é do tamanho de um punho*: Vozes-mulheres, corpo-território /

The poetics of Angélica Freitas in *Um útero é do tamanho de um punho*: Women's voices, body-territory

Carolinne Taveira de Melo¹

Escritora paraibana, doutora em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Mestra em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB - 2021), com graduação em Letras - Língua Portuguesa (UEPB, 2017). Atualmente desenvolve pesquisa na área de Literatura Brasileira Contemporânea, Estudos de Gênero e Artes. É membro do Grupo de Estudos de Literatura e Crítica Contemporâneas (GELCCO/CNPq).

 <https://orcid.org/0009-0002-0882-1025>

Recebido em 31 mar. 2026. **Aprovado** em: 19 ago. 2026.

Como citar este artigo:

MELO, Carolinne Taveira de. A poética de Angélica Freitas: Vozes-mulheres, corpo-território. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 15, n. 2, e7500, set. 2026. DOI: 10.5281/zenodo.22698068

RESUMO

O presente artigo promove uma discussão a respeito do livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2017), da poeta brasileira Angélica Freitas, a partir de uma perspectiva decolonial, feminista e transfeminista, perpassando um *corpus* teórico composto de Federici (2017), Butler (2019), Vergès (2020), dentre outros. Mediante leitura e análise, é possível identificar uma composição de vozes que gera certa polifonia nos poemas, cuja discussão principal gira em torno do ideal de feminilidade, oriundo de discursos sociais sobre os corpos femininos. Através do sarcasmo e da ironia, Freitas constrói um livro de poemas composto de assuntos que perpassam o imaginário social acerca das mulheres, além de utilizar-se de recursos estilísticos para intensificar a forma como os discursos sociais misóginos e machistas estão presentes na contemporaneidade. A partir da leitura do livro, esta pesquisa se propõe a discutir a respeito da condição de autonomia e da perspectiva discursiva do corpo enquanto território e/ou habitação, numa lógica de agenciamento casa-corpo/corpo-casa, e do artifício do riso como forma de insubordinação. O trabalho problematiza discursos que moldam a performance social que tende a reduzir o feminino em sua ampla complexidade e pluralidade.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira contemporânea; Poesia; Mulher; Teoria feminista e Transfeminista.

ABSTRACT

This article discusses the book *Um útero é do tamanho de um punho* (2017), by Brazilian poet Angélica Freitas, from a decolonial, feminist and transfeminist perspective, drawing upon a theoretical corpus comprising Federici (2017), Butler (2019), Vergès (2020), among others. Through close reading and analysis, it is possible to identify a composition of voices that generates a certain polyphony in the poems, whose central discussion revolves around the ideal of femininity, stemming from social discourses on female bodies. Through sarcasm and irony, Freitas constructs a poetry collection comprised of subjects that permeate the social imaginary concerning women, while also employing stylistic devices to highlight the ways in which misogynistic and sexist social discourses remain present in contemporary life. Based on a reading of the book, this research aims to discuss respect for the condition of autonomy and the discursive perspective of the body as territory and/or dwelling, in a logic that moves from a house-body/body-house dynamic of

¹ carolinnnetm@gmail.com

agency to laughter as a form of insubordination, this work problematizes discourses that shape the social performance which tends to reduce the feminine in its broad complexity and plurality.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian literature; Poetry; Women; Feminist and Transfeminist Theory.

1 Introdução

A repetição é um recurso estilístico utilizado recorrentemente em *Um útero é do tamanho de um punho*², seja como mecanismo de contraposição à forma como o discurso patriarcal e misógino reverbera na sociedade (de forma naturalizada e, portanto, repetida), seja como forma de reiterar uma lógica de multiplicação e intensificação. Neste caso, a recorrência pode estar associada também à quantidade de mulheres que são atingidas pela forma como o patriarcado age sobre elas, uma vez que denota uma propensa multiplicidade nas subjetividades atingidas.

As leituras teóricas que fundamentam o campo de análise e discussões aqui dispostas atravessam o conceito de “mulher”, de corpo, mas também do elemento vocálico como extensão dos corpos. Para tanto, lemos autoras como Judith Butler (2019) a partir da perspectiva de gênero como forma performativa; Silvia Federici (2017), acerca da discussão da relação entre capitalismo, apropriação primitiva e corpos femininos; Françoise Vêrges (2020), com *Um Feminismo Decolonial*, possibilita a compreensão interseccional entre eixos de gênero-raça-classe social. Ademais, no que diz respeito a uma associação agenciadora (Deleuze; Guattari, 2012), a interpretação de termos como “vozes-mulheres” e “corpo-território” são interpretados como metáforas (Faria, 2019).

A primeira parte do livro, “uma mulher limpa”, sugere ao leitor uma recorrente presença dual, um recurso estilístico de antítese entre os termos limpa/suja; bonita/feia; sóbria/ébria; gorda/magra. Signos que marcam um lugar de oposição e binarismo entre um e outro. A ordem hierárquica (limpa/suja; bonita/feia; gorda/magra) prevalece para o eixo em que corrobora um

² Em uma entrevista, realizada pela Revista *Trip*, em 2012, Freitas afirma que o motivo pelo qual nomeou o título *Um útero é do tamanho de um punho* deu-se a partir do que vivenciou como acompanhante de uma amiga que havia ido à Cidade do México para realizar um aborto. Segundo Freitas, a razão que a motivou a buscar informações a respeito do corpo da mulher foi devido essa experiência, uma vez que um grupo de senhoras buscava dissuadir as mulheres que ali estavam para realizar o procedimento de interrupção da gravidez. O amadurecimento da ideia que deu origem ao livro veio a partir dessa intervenção. Conteúdo disponível em: < <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/um-utero-e-do-tamanho-de-um-punho>>. Acesso: janeiro, 2025. O livro é composto por 6 capítulos intitulados: “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”.

discurso naturalizado acerca da ideia (ou ideal) de feminilidade. Como elementos de problematização, a ironia e o sarcasmo presentes nos poemas são figuras que tornam possível uma leitura que rompe com esse ideal a ser seguido e que é esperado ser performado socialmente. Por essa razão, a repetição como recurso utilizado para enfatizar e potencializar o que socialmente é tido como naturalizado retrata o corpo da mulher vinculado a discursos que, em certa medida, o anulam ou ridicularizam alocando-o em um lugar de rechaço.

Por outro lado, estabelecer o recurso de repetição sugere incorporar à linguagem a forma como os corpos femininos são vistos/moldados ou como os discursos estão incutidos nos corpos, performados, a fim de atenderem uma certa ordem misógina e patriarcal. Freitas busca evidenciar tais discursos, tornando tais problemáticas fonte de riso, ainda que, por vezes, o riso não saia, fique em suspenso.

2 Uma mulher; uma mulher de

Direcionamos a discussão para alguns capítulos específicos do livro da poeta gaúcha, que são eles: “uma mulher limpa”, “mulher de”, “a mulher é uma construção”, “um útero é do tamanho de um punho”, uma vez que dimensionam o corpo feminino e a performance dos discursos em torno desses corpos e sujeitos.

Vejamos:

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

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

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

A relação entre beleza e limpeza, para além de características associadas ao ideal de feminilidade, é também uma forma de incutir e promover a continuidade do mito (da feminilidade, da beleza) enquanto instância a ser seguida. A quem interessa a servidão realizada pelos sujeitos femininos? Não apenas uma servidão ao ato de fazer associado a limpar, cuidar, mas uma servidão relacionada ao ato de servir às demandas, preceitos, normas, etc. No poema, a relação binária estabelecida vincula (e realiza uma associação entre) “gorda”, “bêbada” e “suja”, como se tais adjetivos servissem como efeitos de classificação para exclusão ou delimitação de uma posição desvalorizada. Tal relação associativa, por sua vez, diz respeito, sobretudo, a uma desvalorização da própria subjetividade atrelada a questões profundamente essenciais: saúde, renda, classe. O incômodo ressaltado pelo eu lírico se relaciona muito mais com um reflexo marcado pelo estereótipo e o preconceito, e muito pouco – ou nada – a respeito de corpos que rompem com o padrão pré-estabelecido: magreza, por exemplo.

Em um jogo intertextual entre o poema e a canção infantil que utiliza o verso “um elefante incomoda muita gente” em repetição e gradação, é possível associar ambos pela similaridade, evidentemente. No caso do poema, “um elefante”, presente na canção infantil e popular, é substituído pelo adjetivo “gorda”. Tal associação atribui-se à mulher que foge ao ideal de feminilidade, de modo a ressaltar em si uma outra forma de feminilidade (Kehl, 2008) que não a idealizada, passando a ser alvo de “incômodo” alheio. Aliás, “incômodo”, nesse sentido, passa a ser um vocábulo que comporta inúmeros outros, tais como: rechaço, ridicularização, desprezo, zombaria, ataques (diretos ou indiretos), violências. De uma canção infantil, o jogo linguístico que é estabelecido em ordem crescente (quanto mais elefantes, mais incômodos, de acordo com a canção), o poema resalta a crescente onda dessa violência que acomete os corpos (os sujeitos) femininos.

Ainda que sarcasticamente construído, o poema apresenta um eu lírico que reitera um discurso social, inclusive, repetindo termos nos versos. A constante repetição resalta o processo de naturalização de discursos e práticas incutidas socialmente, de modo que a voz do sujeito feminino é abafada, silenciada, e o que é destacado é o limitante e preconceituoso discurso do outro enquanto esfera social. No entanto, esse discurso, sendo acidamente sarcástico, não funciona como uma reiteração do que é naturalizado, mas como ferramenta de dissenso; funciona como forma de espelho.

A partir de uma perspectiva decolonial, Françoise Vergès discute:

Bilhões de mulheres se ocupam incansavelmente da tarefa de limpar o mundo. Sem o trabalho delas, milhões de empregados, de agentes do capital, do Estado, do Exército, das instituições culturais, artísticas e científicas, não poderiam ocupar seus escritórios, comer em refeitórios, realizar reuniões, tomar decisões em espaços asseados onde lixeiras, mesas, cadeiras, poltronas, pisos, banheiros restaurantes foram limpos e postos à sua disposição. Esse trabalho *indispensável* ao funcionamento de qualquer sociedade deve permanecer *invisível*. Não devemos nos dar conta de que o mundo onde circulamos foi limpo por mulheres racializadas e superexploradas. Por um lado, esse trabalho é considerado parte daquilo que as mulheres devem fazer (sem reclamar) há séculos – o trabalho feminino de cuidar e limpar constitui um trabalho gratuito. Por outro lado, o capitalismo produz inevitavelmente trabalhos invisíveis e vidas descartáveis (Vergès, 2020, p. 24-25).

Curiosamente, o serviço realizado por essas mulheres passa despercebido quando se trata de enxergar como trabalho o cuidado. Por outro lado, a invisibilidade deixa de operar enquanto sua própria definição de não ser vista quando ocorre um choque e uma quebra da naturalização da expressão do sujeito feminino. Destacamos a citação de Françoise Vergès a fim de ressaltar a relação de superexploração de corpos femininos racializados, além da relação interposta entre capitalismo e descarte. Voltando ao poema, quando o eu lírico pontua que “uma mulher gorda/ é uma mulher suja/ uma mulher suja/ incomoda/ muito mais” (Freitas, 2017, p. 16), evidencia, em certa medida, um corpo que não se faz dócil; corpos que, dentro de um regime de controle social, incomodam porque não respondem a esse controle, pelo contrário, inquietam. Acerca disso, Susan R. Bordo defende:

Não nos dizem mais como é 'uma dama' ou em que consiste a feminidade. Em vez disso, ficamos sabendo das regras diretamente através do discurso do corpo: por meio de imagens que nos dizem que roupas, *configuração do corpo*, expressão facial, movimentos e comportamento são exigidos (Bordo, 1997, p. 24, grifo nosso).

Nesse caso, a configuração do corpo, assinalada por Bordo (1997), diz respeito à forma como o corpo tende a ser moldado/modificado em detrimento de uma lógica social que endossa e repete um discurso homogêneo, culminando na perpetuação de padrões a serem reproduzidos performativamente.

Na poética de *Um útero é do tamanho de um punho*, observamos mais a presença da percepção do eu lírico – algumas vezes observador, muitas vezes sarcástico – sobre os corpos

dos sujeitos femininos, do que a presença de uma voz que apresente o próprio sujeito. Por essa razão, cabe dizer que a percepção do eu lírico é em si uma representação do olhar social sobre mulheres em estado de vulnerabilidade, ou mesmo sobre os corpos das mulheres, como também representa, em certa medida, um discurso misógino, excludente, sexista, que é “cortado” a partir da figura sarcástica que se sobressai no poema.

Marcando a preposição “de”, ressaltamos alguns poemas da segunda parte, “mulher de”, a fim de dar continuidade às análises. Neste segundo momento, “mulher de vermelho” abre o capítulo acentuando novamente a ideia de feminilidade e de uma realização estética. No poema “mulher de vermelho”, há a presença de vozes (aparentemente) masculinas, que reiteram o discurso social misógino e sexista sobre os corpos de mulheres. No imaginário social, a cor vermelha³ conota, em determinados contextos, a paixão; fúria; ira; desejo, uma vez que se trata de uma tonalidade quente vinculada a emoções intensas.

No poema a seguir, o sarcasmo está na construção da linguagem poética utilizada para evidenciar a maneira como o discurso social impera. O eu lírico, nesse caso, representa a personificação do sujeito misógino, sexista, machista:

mulher de vermelho

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

³ Ademais, a ideia atrelada à tonalidade do vermelho está frequentemente vinculada ao que pode ser interpretado como algo que deve ser punido/castigado.

o que mais podia ser (Freitas, 2017, p. 31).

Logo no primeiro verso, “o que será que ela quer”, além de indicar uma dúvida do eu lírico sobre o desejo do sujeito feminino descrito apenas como “essa mulher de vermelho”, sugere também, ainda que não se explicita nenhum vínculo estabelecido, a ideia de proximidade e de possibilidade de correspondência. O eu lírico continua: “alguma coisa ela quer/ pra ter posto esse vestido/ não pode ser apenas/ uma escolha casual”, o que ocasiona uma projeção: a ideia de que o próprio desejo é do outro também. Até mesmo a escolha implica uma sugestão alimentada a partir de uma fantasia: “podia ser um amarelo/ verde ou talvez azul/ mas ela escolheu vermelho”, de modo que, em concomitância à fantasia, as associações feitas potencializam a projeção: “ela sabe o que ela quer/ e ela escolheu vestido/ e ela é uma mulher/ então com base nesses fatos/ eu já posso afirmar/ que *conheço o seu desejo*” (Freitas, 2017, p. 31, grifos nossos). Tamanha convicção, o verso “conheço o seu desejo” evoca o que seria capaz de compreender aquilo que é de ordem íntima, subjetiva. Mais do que isso, trata-se também de um jogo de infantilização ou mesmo de controle, uma vez que se mostra convicto de que sabe o desejo do outro (nesse caso, outra), para oferecer o que se supõe que essa outra deseje.

Em referência às histórias sobre as investigações de Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, num jogo paródico realizado pela autora, o eu lírico sinaliza: “caro watson, elementar:/ o que ela quer sou euzinho/ sou euzinho o que ela quer/ só pode ser euzinho/ o que mais podia ser” (Freitas, 2017, p. 31). O que nos interessa, para além de uma crítica voltada à discussão a respeito da maneira como o corpo da mulher é inscrito em um lugar de controle, de cerceamento, é a forma como o processo de subjetivação do sujeito feminino é tratada e visto como algo necessário a ser administrado sob ordem do outro. Geralmente, esse “outro” é um homem ou mesmo o Estado.

Por outro lado, o que vemos no poema “mulher depois”, presente no mesmo capítulo, é uma articulação em que o eu lírico é o próprio sujeito feminino que enuncia; a voz que reconhecemos e atribuímos à construção de um corpo que não apenas se autoriza a falar, como também se autoriza a ser quem de fato é. Vejamos:

mulher depois

queridos pai e mãe
tô escrevendo da tailândia
é um país fascinante
tem até elefante

e umas praias bem bacanas

mas tô aqui por outras coisas
embora adore fazer turismo
pai, lembra quando você dizia
que eu parecia uma guria?
e a mãe pedia: deixem disso?

pois agora eu virei mulher
me operei e virei mulher
não precisa me aceitar
não precisa nem me olhar
mas agora eu sou mulher (Freitas, 2017, p. 35).

A elaboração formal e estrutural do poema, em forma de bilhete ou mesmo uma carta, tem dois destinatários: “queridos pai e mãe”, no entanto, a distância que se estabelece geograficamente, se expande para uma distância de consciência, e de afeto. Os versos: “pai, lembra quando você dizia/ que eu parecia uma guria?/ e a mãe pedia: deixem disso?” (Freitas, 2017, p. 35), deixa subentendida certa aversão ao comportamento do eu lírico diante da manifestação subjetiva e performática. O pai é apresentado, ainda que brevemente, como uma figura que recrimina, representação de uma lógica patriarcal, conservadora, que aponta, para o eu lírico, o que ela “parecia”. Nesse sentido, sendo caracterizado como “masculino”, o eu lírico apresentava trejeitos afeminados, por essa razão a afirmação do pai, como uma reprimenda. Ao passo que a mãe, como figura de apaziguamento, é apresentada como alguém que não ordena, mas pede “deixem disso”. O plural da palavra “deixem”, evocado pela figura materna, engloba o eu lírico, uma vez que o pedido é direcionado a ambos. Ao fazer isso, o pedido, que tanto pede para o marido parar de recriminar, se estende para o eu lírico também, como se, em outras palavras, dissesse, sem dizer, que a recriminação do pai é em decorrência de sua ação performativa, e uma vez parando de performar uma lógica feminina (as associações ao feminino), as recriminações iriam parar, como se fosse possível intervir em uma força de vida que pulsa de forma única e que se manifesta na sua mais genuína versão.

No desfecho do poema/carta, os versos que seguem são atribuídos à transição, relativa à transgeneridade: “pois agora eu virei mulher/ *me operei e virei mulher*/ não precisa me aceitar/ não precisa nem me olhar/ *mas agora eu sou mulher*” (Freitas, 2017, p. 35, grifos nossos). A afirmativa de Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (2009, p. 361), “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, é instituída como um processo de construção, em devir consigo e com as circunstâncias

plurais, advindas de estruturas políticas, sociais e culturais. Ainda que a filósofa não esteja tratando do processo de transgeneridade, a máxima de Beauvoir cabe nos termos aqui discutidos, uma vez que o processo de transição está diretamente relacionado ao movimento de vir a ser, de tornar-se, e, nesse caso, de transicionar.

No poema, o eu lírico reitera as palavras “não precisa me aceitar/ não precisa nem me olhar/ mas agora eu sou mulher” (Freitas, 2017, p. 35), atestando uma distância que se estabelece desde o momento em que o pai relaciona a comparação do eu lírico com “uma guria”, indicando uma rejeição aos comportamentos, trejeitos e, sobretudo, à subjetividade do eu lírico. A não aceitação destacada corrobora uma discussão a respeito de que não se trata de um aval ou aprovação alheia – ainda que venha de posições familiares –, mas de si mesma, como o eu lírico destaca a partir do verbo ser: “sou”. Nesse caso, “mas agora eu sou mulher” aparece enquanto força de mobilização acerca de quem se é, ao se apropriar desse lugar e de se afirmar enquanto mulher. Por essa razão, destacamos o que Simone de Beauvoir defende acerca da construção da mulher, enquanto força atuante em devir, em processo de mudança e articulação com aquilo que passa a fazer sentido com o sujeito, mas que, em certa medida, autoriza-se a estabelecer uma ruptura com a outra construção: a idealizadora, homogênea e adoecida. Nesse sentido, o aforismo depreende, aqui, ainda que anacronicamente e partindo de uma outra premissa, a possível leitura articuladora: um corpo aberto às mudanças, inclusive, dele próprio.

“Mulher depois” simboliza uma ruptura com o sistema patriarcal e conservador, mas também sinaliza uma ruptura com ideais naturalizados no seio familiar, perpetuados através de discursos que limitam, silenciam e aniquilam (simbólica e metaforicamente) o sujeito. A ruptura de maior importância se inscreve na própria pele, sobre o próprio corpo, num processo de metamorfose e devir, aberto, em certa medida, ao próprio desejo, fazendo-se audível, vivo e possível. O poema/carta escrito na Tailândia, país que flexibiliza o processo de transição e é mais acessível às pessoas trans, repercute na operação enquanto legitimação de mudança, como evidenciado no verso “me opereei e virei mulher” e, ainda que de fato a transição ocorra com o processo cirúrgico, “virar mulher” está vinculado à mudança, mas o mais importante conflui na afirmativa e autorização própria, a partir do “agora eu sou mulher”. Por outro lado, é importante destacar que o que legitima o eu lírico ser nomeada – e nomear-se, primeiramente – como mulher não deve partir do processo cirúrgico e operatório, transicional. O corpo ainda carregando marcas do que é categorizado como masculino não significa dizer de um corpo que é masculino, que é

determinado com o gênero masculino. O que legitima um corpo como sendo quem é, é o próprio sujeito, independentemente se um processo de transicionamento tenha acontecido ou não. Nesse sentido, “pois, agora sou mulher” marca também um lugar reducionista, uma vez que o eu lírico já era uma mulher, já se via como tal, ainda que não houvesse passado pela transição física.

3 A mulher como uma construção: corpo-território

A discussão acerca da ideia de gênero como construção social (Butler, 2019); de ser mulher como um “tornar-se”, em devir, está presente em “a mulher é uma construção”, também no livro de Freitas:

a mulher é uma construção

a mulher é uma construção
deve ser

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

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

digo que sou jornalista

(a mulher é uma construção
com buracos demais

vaza

[...]

(você gosta de ser brasileira?
de se chamar virginia woolf?)

a mulher é uma construção
maquiagem é camuflagem

[...]

nada vai mudar –

nada nunca vai mudar –

a mulher é uma construção (Freitas, 2017, p. 46).

A ideia da mulher como uma construção provoca leituras transfronteiriças, ou mesmo abertas, visto que “construção” é um substantivo relativo à ação, cuja atividade se fundamenta na realização de casas, edifícios, etc., mas que também remonta ao figurativo, à ação de elaborar algo, seja um projeto, uma escrita, uma criação. Na segunda estrofe, ocorre um jogo de elementos que se entrelaçam entre o figurativo e o literal: “a mulher basicamente é pra ser/ um conjunto habitacional/ tudo igual/ tudo rebocado/ só muda a cor” (Freitas, 2017, p. 46). A associação figurativa entre mulher e conjunto habitacional remete a um conjunto homogêneo, como no verso “tudo igual”. O verso seguinte, “tudo rebocado”, sugere a maquiagem, uma vez que “reboco” é uma camada de acabamento de uma construção, como um artifício de esconder a estrutura – aquilo que solidifica a construção – e a arruma, apronta, para utilizarmos verbos que estão vinculados ao ato de aprontar-se e cuidar da própria aparência.

Nesse sentido, o verso “maquiagem é camuflagem”, como perpetuação da ideia de gênero como construção social, desponta para uma lógica que também evidencia uma discussão vinculada tanto a uma questão estética, como também a um ideal de feminilidade, cuja premissa de perfeição reverbera em padrões de beleza – ou do que é considerado belo. No entanto, essa discussão, ainda que relevante, parece ficar em um lugar que reitera uma noção muito limitada sobre a pluralidade das experiências e vivências da mulher. Trata de uma polifonia de vozes alheias e masculinas que repetem aquilo que acreditam saber sobre a mulher – ou aquilo que se tornou símbolo naturalizado incutido ao sujeito feminino.

A maquiagem, que é apresentada como forma de se “camuflar”, passando despercebida entre tantas outras “camufladas”, é ressaltada por Naomi Wolf como elemento utilizado para fins de “juventude e beleza” (1992, p. 44). Ademais, a autora defende que o problema não está no fato de mulheres usarem maquiagem, sugerindo que o “*verdadeiro problema é a nossa falta de opção*” (1992, p. 363). O atrevimento, que é de ordem até mesmo privilegiada (a realidade de mulheres também deve ser vista de forma heterogênea), é, pois, um processo de ruptura com esse ideal feminino, mas que não se sustenta diante de estruturas que avançam sobre a tentativa de reprimir.

Ao que parece, a discussão dialoga com o feminismo liberal, que trata de questões superficiais relacionadas à emancipação feminina, à complexidade dos corpos, vivências e subjetividades de mulheres.

Relativa à falta, a ideia que se configura enquanto abertura, possibilitando uma lógica de “vazamento”, é atribuída ao corpo da mulher, seja por uma questão relacionada à psicanálise, seja por uma dimensão social e cultural. Seguindo os versos: “(a mulher é uma construção/ com buracos demais/ vaza” (Freitas, 2017, p. 46), permite-se ao leitor relacionar, no plano figurativo, a concepção de corpo feminino como associado à abertura. Um vazamento só é possível ocorrer quando há sinal de brechas, rachaduras, fissuras. Além disso, a ideia de vazamento é, geralmente, atribuída a algo que não deveria acontecer, uma vez que o termo “vazar” significa extrapolar os limites e esvaziar, a partir de uma abertura.

Nesse sentido, cabe destacar a relação do corpo (a pele enquanto um limite, seja do que compõe o que é interno – órgãos, tecidos, ossos, sangue, etc.; seja o que diz respeito ao externo – o mundo, o outro) da mulher como sujeito aberto; “com buracos demais/ vaza”, dizem os versos. A indicação do vazamento como uma porta para fazer escapar o que se origina primeiramente no corpo viabiliza a vida. A respeito do corpo sem órgãos, Deleuze e Guattari (2012) postulam um corpo aberto, um corpo rebelde, desobediente, que não é dominável. Por essa razão, destacamos o vazamento como um artifício catártico, disruptivo, uma vez que extrapola os limites do corpo, fazendo externar (enxergar e ouvir) o que é de ordem interna e potencialmente subjetiva.

Nos últimos versos do poema emerge um ceticismo acerca de um cenário em que haja mudanças efetivas: “nada vai mudar –/ nada *nunca* vai mudar –/ a mulher é uma construção” (Freitas, 2017, p. 46, grifo nosso). O que configura a incredulidade na execução de ações que viabilizem mudanças? O que exatamente “não vai mudar”? Como o eu lírico, no último verso, defende que “a mulher é uma construção”, parece-nos uma ideia engessada (literal e figurativamente) a respeito da complexidade existente acerca dos sujeitos femininos lidos em suas respectivas pluralidades. A ideia de um conjunto habitacional está relacionada ao padrão, ao que é homogêneo, no entanto, esse discurso que defende a homogeneidade, que se reduz a termos e conceitos genéricos, acaba por não levar em consideração o fato de que o mito “mulher” não passa de um conceito excludente, reducionista. Monique Wittig (2019), acerca disto, acentua o plural “mulheres”, para deslocar a regra genérica, mitológica e homogênea, mas também para

evidenciar a pluralidade (vivências, experiências, culturas, sociedades, subjetividades) que marca o sujeito como “mulher”.

Mediante leitura e análise da série *Femme Maison* (1947; 1994; 2001), de Louise Bourgeois, Faria (2019) destaca a relação metafórica realizada pela artista ao estabelecer uma associação entre o corpo feminino e formas de casa. De acordo com a autora, Bourgeois, através de construções habitáveis e figuras de corpos femininos que têm uma casa no lugar da cabeça, sugere que figuras de *Femme Maison* “não são faltosas em relação a uma suposta completude fálica” (Faria, 2019, p. 373), mas sustentam a incompletude dentro de sua complexa totalidade: “Esses corpos sustentam o agenciamento com as formas domésticas menos a partir da acumulação de formas (mulher + casa) e mais por uma via metamórfica (mulher-casa)” (Faria, 2019, p. 367). Para ilustrar o exemplo, trazemos uma figura da série de Bourgeois:

Fig. 1 – *Femme Maison*, 1994, Louise Bourgeois.



Fonte : Ocula⁴.

Retomando os versos de “a mulher é uma construção”, o agenciamento entre “mulher”, “construção”, “tijolos à vista”, “buracos” e “vaza[mento]”, como sendo relacionado a um ambiente habitável, doméstico, desloca a discussão que reitera a relação entre o sujeito feminino como

⁴ Conteúdo disponível em: <[https://ocula.com/art-galleries/xavier-hufkens/artworks/louise-bourgeois/femme-maison-\(1\)/>](https://ocula.com/art-galleries/xavier-hufkens/artworks/louise-bourgeois/femme-maison-(1)/>). Acesso: março, 2023.

pertencente à casa e promove, por sua vez, uma correlação entre corpo-território; corpo-território-casa.

Faria (2019, p. 367) destaca: “Na Grécia clássica, portanto, surge a ideia de que um útero vazio é um útero perigoso, animalesco, que deveria necessariamente ser tutelado pelo masculino”. A etimologia da palavra “útero” vem do latim *utērus*, que, por sua vez, está relacionada com a origem da palavra grega *hystera*, matriz, útero (Belintani, 2003), por essa razão, a associação de útero à histeria. No que diz respeito à origem do mito grego que consiste na criação da primeira mulher, Pandora, como discutido por Faria, a autora defende, por sua vez, que os mitos que cercam o imaginário sobre Eva e Pandora estão vinculados a um medo da finitude (mas também, acrescentamos, a um medo da ideia do mal associado ao feminino). Dessa forma, a ideia de todos os males e da aniquilação está relacionada ao sujeito feminino, como destaca Faria (2019, p. 377), ao discutir acerca do feminino na obra de Bourgeois:

É por sustentar uma *completude com abertura* que o feminino tantas vezes foi relegado à dimensão do faltoso; como se, excluindo o feminino, pudesse restar um modo de existir impermeável à finitude e à alteridade. Mas o feminino maldito, como metáfora uterina, coloca em cena algo crucial: o fato de que o eu precisa ter limite para que o outro tenha lugar no mundo.

Não à toa, o feminino foi historicamente relacionado à loucura e que essa loucura tenha sido tantas vezes descrita através do nome de histeria. Nesse sentido, loucura seria toda alteridade a ser expurgada a fim de fazer consistirem as gramáticas falocêntricas que nada querem saber acerca da dimensão cindida da existência.

Nessa perspectiva, a catarse do corpo, nomeada como loucura, histeria, neurose histérica, etc., seria uma forma de expurgar (vazar) o que o corpo condensa como insustentável dentro de uma lógica que gira em torno de “gramáticas falocêntricas” (Faria, 2019). Acerca disto, Maria Rita Kehl (2008), num traçado crítico, discute a forma como os ideais de feminilidade e o feminino, que tiveram suas bases sedimentadas através da participação conservadora direta e efetiva dos discursos filosófico, científico e médico, foram sendo construídos a fim de atenderem aos preceitos burgueses da época, cuja finalidade estaria voltada para a manutenção de uma lógica familiar que respondesse ao controle dos corpos femininos em prol de uma sustentação e continuação do sistema capitalista, expropriando não apenas seus úteros, como defende Federici (2017), mas também seus corpos, seus desejos, suas vidas.

O que advém historicamente, através dos séculos, entre patologia e o corpo das mulheres é, em certa medida, discutido no livro de Freitas (2017) como um agenciamento que prefigura um movimento disruptivo. O eu lírico no poema homônimo ao livro de Freitas ironiza o discurso patológico e social, provocando não exatamente o riso como fissura catártica, mas o dissenso:

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
não cabe num punho
quero dizer, cabe
se a mão estiver aberta
o que não implica gênero
[...]

quem pode dizer tenho um útero
(o médico) quem pode dizer que funciona (o médico)
i midici
o medo de que não funcione
para que serve um útero quando não se fazem filhos
[...] (Freitas, 2017, p. 59, grifos nossos).

A associação simbólica entre útero e punho enfatiza uma discussão de resistência. No primeiro verso do poema, “um útero” está intimamente relacionado a “sujeito que gera vida”⁵. Como num processo de resistência às inúmeras adversidades, esse sujeito, se lido de forma a abarcar a ideia do livro de Freitas, tendo a mulher como elemento principal, tem em si uma força e uma potência de criação, de luta, de vida. O verso indica que a força de uma mulher é proporcional ao seu movimento de resistência. Curiosamente, se no verso em que vemos “todos os médicos couberam num útero”, ou seja, todos os médicos passaram por esse lugar em que foram gestados dentro de um corpo alheio ao seu, os versos da estrofe seguinte possibilitam uma leitura irônica a respeito deste processo: “*quem pode dizer tenho um útero/ (o médico) quem pode dizer que funciona (o médico)/ i midici*” (Freitas, 2017, p. 59). O eu lírico elabora a pergunta “quem pode dizer tenho um útero”, de forma a continuar logo em seguida “(o médico)”, sendo essa uma resposta correlativa a uma voz coletiva que destaca o discurso médico como forma de legitimar

⁵ Enfatizamos a escolha de “sujeito” devido à pluralidade dos corpos que abrigam as múltiplas possibilidades de gestar.

quem pode ou não dizer que pode – e deseja – gerar vida. No entanto, “o médico” está entre parênteses, de modo que a resposta é acentuada não apenas como possibilidade de resposta à pergunta “quem pode dizer”, como também indica que poderia ser retirado do verso – e não faria falta. Não haveria, portanto, respostas, mas perguntas que, em certa medida, procuram uma legitimação externa: “quem pode dizer?”. Os discursos médico, científico e filosófico fundamentaram a ideia de patologização do corpo da mulher (Khel, 2008), ideia essa que foi gestada e enraizada no discurso social desde muito antes (Federeci, 2017), estando relacionada à naturalização de subserviência não apenas à família, mas à religião e ao Estado.

Nos últimos versos da estrofe destacada: “o medo de que não funcione/ *para que serve um útero quando não se fazem filhos*” (Freitas, 2017, p. 59). Ressaltamos o verso “o medo de que não funcione” como uma voz distinta, por exemplo, da voz que pergunta “*quem pode dizer tenho um útero*”. Destacar o medo evidencia a voz de um eu lírico que sabe o que pode ocorrer caso o útero “não funcione” para aquilo que “naturalmente” ele é designado. Dessa forma, se de um lado o eu lírico aparenta comportar a voz de preceitos conservadores, por outro lado, ele também é apresentado como aquele que reconhece o discurso engendrado socialmente, ao longo dos séculos, a respeito da apropriação do corpo da mulher. A utilização do verbo “servir” indica a utilização para prestar serviço, que culmina na questão: “*para que serve um útero quando não se fazem filhos*”, como se o útero estivesse a serviço de outrem e existisse para “fazer filhos”, dessa forma ocorre a expropriação discutida por Federeci (2017), como também é uma discussão correlacionada à questão sobre o aborto.

Em certa medida, a discussão se volta para o corpo como uma tentativa de não apenas se apropriar dele, mas de lutar contra estruturas de poder que se manifestam de diferentes formas, através de um viés de colonização perpetuada⁶. Nesse sentido, voltar a discussão para o útero, presente no livro de Freitas (2017), não deve se resumir a uma única perspectiva de ser mulher, tampouco para o que legitima a potência de um corpo que gesta vidas em sua ampla e complexa forma de manifestação. Dando continuidade à análise do poema:

⁶ Ressaltamos a discussão estabelecida por Sofia Zaragocin (2020), a partir do que chama de uma “geopolítica del útero”. A propõe uma leitura decolonial a respeito da luta territorial por parte de mulheres racializadas, ao relacionar o corpo, território e a terra. A autora, que defende que “el útero crea su propia territorialidad” (Zaragocin, 2020, p. 83), amplia, portanto, a definição específica do útero enquanto matriz geradora, sendo possível também ser lido como território de resistência

úteros famosos:

o útero de frida kahlo
o útero de golda meir
o útero de maria quitéria
o útero de alejandra pizarnik
o útero de hiliary clinton
[o útero de diadorim]

kahlo na sala de espera
meir dos óvulos de ouro
quitéria de modess na guerra
pizarnik decerto tampax
clinton não tem medo
de espéculos na maca fria
[mas diadorim nunca foi
ao ginecologista] (Freitas, 2017, p. 60)

Os “úteros famosos” citados pelo eu lírico vão de mulheres mundialmente conhecidas a Diadorim, personagem de um dos maiores romances brasileiros, *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. O eu lírico aloca todas as figuras citadas como que compartilhando o comum entre elas: o fato de serem mulheres e de terem útero. No entanto, não compartilham todas o lugar da maternidade, ainda que não se restrinja a esse fator o fato de virem de lugares distintos. A respeito disso, tomamos como exemplo a pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954). Devido a sua condição física, vítima de um trágico acidente, Kahlo sofreu abortos espontâneos. Sua obra “El Aborto (Frida and the Miscarriage)” (1932), uma litografia, tem referências anatômicas profundamente simbólicas⁷. Outro exemplo disposto é a referência a Maria Quitéria, que, assim como Diadorim, vestiu-se de trajes caracterizados como masculinos para assumir determinados lugares sociais de poder dentro de seus respectivos contextos privados, sociais. Tratando-se de Diadorim, o eu lírico cita-a entre colchetes como uma espécie de implementação de uma personagem que, durante toda a narrativa, é descrita como imagem e semelhança de uma figura masculina, e apenas quando é morta é descrita na narrativa como sendo mulher. Sob o peso do gibão, manto dos jagunços, “[Diadorim nunca [pôde ir]/ ao ginecologista]”; não poderia ser revelada, pois era a representação de uma figura feminina. Uma vez morta, como destaca Marcia

⁷ “One of only six known impressions from this experience, *El Aborto* (alternatively meaning in Spanish either abortion and miscarriage) is the only significant print she ever made. It is graphic in its anatomical references to her miscarriage, but powerful in its symbolism. Biographer Hayden Herrera observed that in the print Kahlo's body is divided into light and dark halves, revealing the two sides of her psyche; it would seem that for her, making art must take the place of making children. (Karin Breuer, 2022)”. Conteúdo disponível em: < <https://www.famsf.org/artworks/el-aborto-frida-and-the-miscarriage> >. Acesso: março, 2025.

Tiburi (2013, p. 199), “ela encarna a impossibilidade de que uma mulher exista no mundo masculino”.

Enquanto ressalta “úteros famosos”, o eu lírico também destaca que “um útero expulsa os óvulos/ óbvios/ vermelho =/ tudo bem!/ isti tidi bim/ vici ni isti grividi” (Freitas, 2017, p. 60). A presença da menstruação marca um alívio àquelas que não pretendem gestar, tampouco têm o desejo de serem mães: “vermelho =/ tudo bem!”. Ironicamente, o vermelho, em outros contextos, indica a presença de um ferimento; sangue que não deveria correr, mas corre, indicando que algo – o próprio corpo – não está bem. Os últimos versos, escritos na “língua do i”, (caracteristicamente utilizada por crianças para substituir todas as vogais pelo i nos vocábulos, de modo a gerar um efeito fonético que dificulta a compreensão imediata, mas também provoca humor)⁸ da estrofe indicam a correlação entre o fato de estar tudo bem e “vici ni isti grividi” (você não está grávida):

um útero é do tamanho de um punho
num útero cabem capelas
cabem bancos hóstias crucifixos
cabem padres de pau murcho
cabem freiras de seios quietos
cabem as senhoras católicas
que não usam contraceptivos
cabem as senhoras católicas
militando diante das clínicas
às 6h na cidade do México
e cabem seus maridos
em casa dormindo
cabem cabem
sim cabem
e depois vão
comprar pão (Freitas, 2017, p. 61)

O eu lírico, nos versos que acentuam uma discussão sobre o aborto, ainda que não o cite de forma direta, utiliza-se de recursos para indicar o assunto proposto, que é a presença da intervenção da Igreja: “num útero cabem capelas/ cabem bancos hóstias crucifixos” (Freitas, 2017, p. 61). Chamamos atenção para a presença de “[num útero] cabem as senhoras católicas/ militando diante das clínicas/ às 6h na cidade do México/ e cabem seus maridos/ em casa

⁸ Em uma entrevista à Revista Continente, Angélica Freitas destaca: “Gostava de escrever poemas engraçados, porque, enfim, meu contato com poesia aos nove anos foi com poesia para crianças e, geralmente, tem um jogo de palavras, de sons, que, na verdade, acho que nunca me abandonou”. Conteúdo completo disponível em: < <https://revistacontinente.com.br/edicoes/239/rser-poeta-e-uma-maneira-de-estar-no-mundor>>. Acesso: março, 2025.

dormindo” (Freitas, 2017, p. 61), de modo que, no útero, nesse lugar que é denominado uma matriz, lugar esse que também é associado ao mito de Pandora (o qual aponta para o fato de que todos os males advêm do sujeito feminino), é esse lugar que gera, que possibilita uma forma de reprodução, mas que também é o centro de debate e coação do discurso de senhoras católicas que, de forma invasiva, tentam intimidar ou coagir as mulheres a não realizarem o procedimento. Os versos desta estrofe concluem em um tom cômico, irônico, de que sim, “sim cabem/ e depois vão/ comprar pão”, numa correlação que não seria comum se não fosse de fato real, ao se utilizarem de uma linguagem persuasiva, impregnada de medo, culpa, associada à religião, para dissuadirem as mulheres que ali estavam/estão, e depois seguirem suas vidas, indo “comprar pão”, como se nada tivesse ocorrido. Discurso esse que sugere uma violência tamanha ao processo naturalizado de controle aos corpos femininos.

Federeci (2017) discute a perseguição às mulheres denominada “caça às bruxas”, realizada pelo Estado e pela Igreja, num estudo que relaciona corpo e acumulação primitiva, evidenciando a maneira como o corpo das mulheres foi expropriado para atender às estruturas conservadoras. De modo a incutir o controle reprodutivo feminino, tanto as esferas estatais quanto a religiosa agiram para combater as tentativas de a mulher se desvencilhar desse controle, como os métodos abortivos. De acordo com a autora, as associações entre “aborto e bruxaria apareceram pela primeira vez na Bula de Inocêncio VIII (1484)” (Federici, 2017, p. 324), que, por sua vez, defendia que as bruxas agiam contra a reprodução, sendo esse o momento em que as acusações que as associaram ao crime reprodutivo desencadearam verdadeiros massacres contra mulheres.

Noutro momento, Federici (2017, p. 326) ainda destaca que, no século XVII, “a população na Europa começou a entrar em declínio novamente, fazendo surgir o espectro de um colapso demográfico similar ao que se deu nas colônias americanas nas décadas que se seguiram à Conquista”. De modo que a autora defende a hipótese de que “a caça às bruxas tenha sido, pelo menos em parte, uma tentativa de criminalizar o controle da natalidade e de colocar o corpo feminino – o útero – a serviço do aumento da população e da acumulação da força de trabalho” (Federici, 2017, p. 326). Ainda que seja uma hipótese, o que a autora reitera com firmeza e certeza é que a caça às bruxas foi impulsionada e estimulada por uma “classe política” que “estava preocupada com a diminuição da população, e motivada pela convicção de que uma população numerosa constitui a riqueza de uma nação” (Federici, 2017, p. 326-327). Dessa forma, em meio

a associações que foram incididas sobre mulheres, acusando-as de bruxaria, superstições, tentativa de controle reprodutivo, além de incutirem a relação entre a mortalidade infantil daquele período (XVI e XVII) e as práticas de bruxaria, quando na verdade, se devia à pobreza, à falta de acesso a condições básicas de higiene, à desnutrição (Federici, 2017), estavam no cerne da discussão o controle, a expropriação de seus corpos, a fim de atenderem e servirem ao Estado e à busca de uma acumulação de capital. O que mudou, na contemporaneidade, se tais ideias continuam a recair sobre os corpos das mulheres? Os discursos de controle operantes se fundamentam dentro de uma lógica muito mais religiosa do que econômica? Ainda assim, assumem um lugar político de coibição e controle.

Considerações finais

Freitas ressalta como os corpos femininos são permeados por discursos construídos socialmente. Por um lado, “a mulher é uma construção” dialoga de forma direta com a premissa de Simone de Beauvoir, levando em consideração o estado em devir do sujeito feminino: aberto às transformações. Por outro lado, a construção está imbricada à maneira como os discursos machistas, misóginos, sexistas (conservadores) vão sendo naturalizados, inscrevendo nos corpos femininos marcas de assujeitamento, violência e abjeção.

As vozes que permeiam os poemas de *Um útero é do tamanho de um punho* são múltiplas e antagônicas. A ironia e o sarcasmo, afiados, imprimem ao discurso poético uma maneira de provocar o dissenso e tornar possível o retorno do discurso social e naturalizado à própria sociedade. Ainda que tais discursos estejam enraizados e sejam retroalimentados por estruturas sociais patriarcais, há que se valer de forças contrárias e, por vezes, sutis, como a própria construção criativa e literária. Talvez porque seja fundamental utilizar-se das próprias ferramentas e limitações para instituir à vida (e aos discursos que a circundam) formas possíveis de mudança, movimento, criação. Portanto, há que fortalecer o exercício de imaginar que sim, algo pode mudar, afinal, “a mulher é uma construção”.

O discurso que impera social e politicamente toma forma nos poemas de Freitas de um lugar por vezes ridicularizado, e é este o recurso de utilizado como ferramenta de (re)construção ou fricção discursiva, o dissenso. O humor nos poemas, em certa medida, provoca uma quebra de

expectativa com o discurso; sugere “um corte” na misoginia, no sexismo. As vozes que condensam ideais patriarcalistas e misóginos incutem violência; a multiplicidade de vozes de mulheres, em sua grande maioria, sugere catarse, mudança, modificação, transformação: em torno de si e do mundo. Há, portanto, uma mobilização que impulsiona a vida, a criação.

Por sua vez, o jogo entre a associação de agenciamento “vozes-mulheres” e “corpo-território”, transmite uma ideia de extensão das subjetividades femininas. Sabendo do silêncio que impera ainda sobre determinados sujeitos, a voz passa a ser um recurso que repele – impede – que haja uma perpetuação desse lugar simbólico em apagamento e silenciamento. Assim como “território” é um termo associado a algo a ser conquistado, dominado, passa a ser, então, visto como conceituação de habitação em devir com o sujeito, nesse caso, com mulheres. Trata-se, portanto, de problematizar determinados discursos e práticas performáticas que tendem a resistir através do tempo, pondo-os em evidência através de mecanismos de resistência. Nesse sentido, o dissenso como articulação e recurso, mobiliza e inquieta, de modo a gerar maneiras de se enxergar e de se colocar no mundo enquanto força em construção.

CRediT

Reconhecimentos: Não é aplicável.

Financiamento: Não é aplicável.

Conflitos de interesse: Os autores certificam que não têm interesse comercial ou associativo que represente um conflito de interesses em relação ao manuscrito.

Aprovação ética: Não é aplicável.

Contribuições dos autores:

MELO, Carolinne Taveira de.

Conceitualização, Curadoria de dados, Análise formal, Aquisição de financiamento, Investigação, Metodologia, Administração do projeto, Recursos, Software, Supervisão, Validação, Visualização, Escrita - rascunho original, Escrita - revisão e edição.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BORDO, Susan. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: *Gênero, corpo, conhecimento*. BORDO, Susan; JAGGAR, Alison M (Org.). Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997, p. 19-40.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 18 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.

FARIA, Priscilla Menezes de. Mulher-casa, mulher-faca. In: *Concinnitas*, v.20, n. 35, setembro, 2019.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.

FREITAS, Angélica. Ser poeta é uma maneira de estar no mundo. [Entrevista a Erika Muniz]. *Revista Continente*, 05 nov. 2020. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/239/rser-poeta-e-uma-maneira-de-estar-nomundor>>.

Acesso: _____, março, 2025.
_____. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

TIBURI, Marcia. Diadorim: biopolítica e gênero na metafísica do Sertão. *Estudos Feministas*. Florianópolis, 21(1): 424, janeiro-abril, 2013, p. 191-207.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. In: *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Org. Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p.83-92.

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

YÁNEZ, Yvonne; VEGA, Cristina. ¿De qué hablamos cuando hablamos de reproducción? Un diálogo ecofeminista entre Yvonne Yáñez y Cristina Veja. In: *Cuerpos, Territorios y Feminismos: Compilación latino-americana de teorías, metodologías y prácticas políticas*. Org. Delmy Tania Cruz Hernández; Manuel Bayón Jiménez. Quito, Equador/México: Ediciones Abya-Yala, Libertad bajo palabra y Bajo Tierra Ediciones, 2020.

ZARAGOCIN, Sofía. La geopolítica del útero: hacia una geopolítica feminista decolonial en espacios de muerte lenta. In: *Cuerpos, Territorios y Feminismos: Compilación latino americana de teorías, metodologías y prácticas políticas*. Org. Delmy Tania Cruz Hernández; Manuel Bayón Jiménez. Quito, Equador/México: Ediciones Abya-Yala, Libertad bajo palabra y Bajo Tierra Ediciones, 2020.