

AS VARIÁVEIS DO CORPO: REFLEXÕES FEMINISTAS SOBRE A *FÁBRICA DO FEMININO*, DE PAULA GLENADEL

Maximiliano Torres¹

RESUMO: O artigo apresenta uma leitura feminista do livro *A fábrica do feminino*, de Paula Glenadel, levando a um questionamento sobre as construções de sujeitos, de corpos e de identidades nas cenas sociais. Ao apresentar mimeticamente, já no poema de abertura, uma fábrica “meio antiquada, escura” com “uma linha de montagem que produz e reparte androides femininos e androides masculinos em compartimentos distintos”, a poetisa carioca nos mostra que estabelecer o que significa ser homem ou mulher requer, antes de tudo, uma reflexão sobre as formas com as quais os sujeitos se representam enquanto mulheres ou homens. Com isso, pelo viés irônico e paródico da palavra poética, não só denuncia a “estrutura de um mercado de bens simbólicos cuja lei fundamental é que as mulheres nele são tratadas como objetos que circulam de baixo para cima” (BOURDIEU, 2005, p. 55), mas, principalmente, aponta caminhos de reflexões sobre as variáveis do corpo, para além da submissão, normatividade, binarismo e assimetria.

Palavras-chave: Corpo; Gênero; Poesia.

THE VARIABLES OF THE BODY: FEMINIST REFLECTIONS ABOUT A *FÁBRICA DO FEMININO*, BY PAULA GLENADEL

ABSTRACT: This paper aims to present a feminist reading of the book *A Fábrica do Feminino*, written by Paula Glenadel, leading to a questioning about the constructions of subjects, bodies, and identities in social scenes. Already in the opening poem, a factory is presented by mimicking as a "outmoded, dark" with "an assembly line that produces and distributes female androids and male androids in separate compartments". The poet shows us that the establishment of what it means to be a man or a woman requires, first and foremost, a reflection on the ways in which subjects represent themselves as women or men. Thus, by the ironic and parody bias of the poetic word, it does not only denounce the "structure of a market of symbolic goods whose fundamental law is that women in it are treated as objects moving upwards" (BOURDIEU, 2005, p. 55), but mainly it points out ways of reflections on the variables of the body, besides the submission, normativity, binarism and asymmetry.

Keywords: Body; Gender; Poetry.

¹ Professor Adjunto de Teoria Literária e de Literatura Brasileira do Departamento de Letras da UERJ-FFP.

*Meu corpo não é meu corpo,
é ilusão de outro ser.
Sabe a arte de esconder-me
e é de tal modo sagaz
que a mim de mim ele oculta.
(...)*

*Meu corpo ordena que eu saia
em busca do que não quero,
e me nega, ao se afirmar
como senhor do meu Eu
convertido em cão servil.
(...)*

*Quero romper com meu corpo,
quero enfrentá-lo, acusá-lo,
por abolir minha essência,
mas ele sequer me escuta
e vai pelo rumo oposto.*

*Já premido por seu pulso
de inquebrantável rigor,
não sou mais quem dantes era:
com volúpia dirigida,
saio a bailar com meu corpo.
(Carlos Drummond de Andrade)*

Esta epígrafe, fragmento do poema “As contradições do corpo” de Carlos Drummond de Andrade, nos inclina a pensar sobre a constelação de caminhos, discursos, sentidos, possibilidades e estranhamentos que configuram essa complexa materialidade: o corpo; o lugar, como afirma Nízia Villaça:

(...) de uma construção identitária que se articula crescentemente com a imagem, substituindo, progressivamente, a ideia de adequação por uma estranheza. Se o corpo servia para vestir o sujeito, a corporeidade contemporânea, transportada pela imagem, traz uma experiência de si que escapa ao próprio sujeito. A exposição de uma singularidade sucede talvez à de uma ilusão identitária (VILLAÇA, 2007, p. 16).

Nesse sentido, é importante, logo de início, atentar para o fato de que, apesar de inúmeras áreas de investigação abordarem excessivamente o corpo, o seu lugar e suas performances, paradoxalmente, o seu território é reduzido, voltando-se apenas para os espaços de subjetivação, ocultando, quase sempre, o que de fisiológico os mesmos produzem. Isso ocorre, talvez, pelo motivo de, ao elaborarmos indagações sobre o corpo, depararmos com uma obra aberta, inconclusa, exequível a investigações de expressão das identidades, do lugar de memórias, bem como de estéticas e de linguagens. Lugar no qual a “singularidade se dá não

como potencialização de algo já preexistente, mas como processo que engendra a estranheza de si” (VILLAÇA, 2007, p. 16).

Assim, falar sobre o corpo é como trilhar num terreno de areia movediça, no qual cada passo gerará novo espaço conceitual. Uma gama de indagações que apontam para a antológica pergunta de Espinosa, recorrentemente citada por Deleuze (2002): “o que pode um corpo?”. E que nos empurra a querer saber: “o que é um corpo?”. Um complexo de relações de forças, se pensarmos com Nietzsche (1976); de fluxos de energia ou desejo, na esteira de Deleuze e Guattari (1995) ou o jogo da *différance*, voltando-se para Derrida (2003). Tais reflexões não abarcam exatamente a investigação, uma vez que a dificuldade de se falar do corpo reside no fato de ele, por si só, ser apenas expressão; não significar nada se não estiver articulado com os códigos das linguagens para se comunicar.

Numa perspectiva feminista, o artigo de Linda Nicholson (2000), intitulado “Interpretando o gênero”, se mostra como uma possibilidade de encaminhamento das reflexões sobre os corpos representados pela poetisa escolhida. Ao desconstruir significados de gênero e de mulher e ao questionar a estrutura teórica binária, com a qual, durante muito tempo, analisaram-se as identidades sexuais e as de gênero, a pensadora alerta-nos sobre o perigo de se tomarem as noções ocidentais e contemporâneas como generalizáveis para qualquer tempo/lugar e de se assentarem, sobre elas, teorias com pretensões universais.

O referido texto levanta dois argumentos que merecem destaque. O primeiro aponta para o fato de que, as generalizações com base “nas grandes varreduras da história humana” (NICHOLSON, 2000, p. 14) estabelecem, por parte da teoria feminista, uma perspectiva comum sobre o sentido e sobre a importância dos corpos femininos e masculinos. Explica a autora que, embora várias sociedades tenham, ao longo dos séculos, estabelecido a distinção masculino/feminino como alicerce, e que tal distinção esteja relacionada ao corpo, não podemos compreender que as identidades sexuais e de gênero tenham o mesmo fundamento em culturas díspares. Pois “perceber uma diferença física ou mesmo atribuir a ela uma significação moral e política, não é o mesmo que usá-la para ‘explicar’ divisões básicas na população humana” (NICHOLSON, 2000, p. 18).

Buscando subsídios para a sua argumentação, Nicholson lembra que o relacionamento entre homens e mulheres e suas respectivas diferenças foram explicadas a partir da Bíblia ou dos textos de Aristóteles e que, à época, o “corpo não era muito importante como fonte” (NICHOLSON, 2000, p. 21). Somente quando tais textos deixaram de ser “fonte de autoridade” (NICHOLSON, 2000, p. 21) e a “natureza se tornou o meio de fundamentação de toda distinção

percebida entre homens e mulheres” (NICHOLSON, 2000, p. 21), o corpo ganhou um papel primordial. Segundo a teórica:

Na medida em que o corpo passou a ser percebido como representante da natureza, ele assumiu o papel de “voz” da natureza, ou seja, na medida em que havia uma necessidade percebida de que a distinção masculino/feminino fosse constituída em termos altamente binários, o corpo tinha que “falar” essa distinção de forma binária (NICHOLSON, 2000, p. 21).

A partir de então, as características físicas se tornaram as representantes da fonte ou da origem das distinções dos corpos, o que gerou efeitos sobre as formas de conceber e de exercitar o poder entre os homens e as mulheres. Também vale perceber que tal compreensão sobre a importância dos corpos, apesar de acometida por novas tecnologias e refletida por teorizações pós-modernas, mantém-se profundamente arraigada no imaginário.

O segundo argumento se baseia no fato de que “as feministas da segunda fase” (NICHOLSON, 2000, p. 11), embora tenham se distanciado do determinismo biológico e se aproximado da ideia de uma construção social dos sujeitos, mantiveram a perspectiva de que a construção social se faz a partir de um corpo. Com isso, “no momento em que a influência do biológico está sendo minada, está sendo também invocada” (NICHOLSON, 2000, p. 11).

A partir daí, Linda Nicholson, na busca de elementos para a contribuição de seu argumento, elabora uma reflexão sobre o termo gênero. Este, segundo a autora, abrange diferentes formas de entender o aspecto biológico para explicar o comportamento e a personalidade. Como contraposição ao determinismo biológico, o gênero também se opõe ao sexo. Porém, acreditando que a negação ao determinismo biológico não implica na ausência do biológico para se pensar o social, Nicholson procura apoio na proposta de Gayle Rubin, a quem devemos a “expressão ‘sistema sexo/gênero’” (NICHOLSON, 2000, p. 11). Definindo a expressão como “o conjunto de acordos sobre os quais a sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, e nos quais essas necessidades sexuais transformadas são satisfeitas” (RUBIN, 1975, p. 159), Rubin não entende os termos sexo e gênero como opostos; ao contrário, acredita que o primeiro atua como base para a construção do segundo. Deste modo, sexo permanece com um aspecto biológico ou, nas palavras de Nicholson, “o provedor do lugar onde o ‘gênero’ seria supostamente construído” (NICHOLSON, 2000, p. 11).

Assim, seguindo sua proposta de interpretação do gênero, Linda Nicholson expõe diferenças e semelhanças entre o que chama de determinismo biológico e o fundacionalismo biológico. Para ela:

Em comum com o determinismo biológico, meu rótulo postula uma relação mais do que acidental entre a biologia e certos aspectos de personalidade e comportamento. Mas em contraste com o determinismo biológico, o fundacionalismo biológico permite que os dados da biologia coexistam com os aspectos de personalidade e comportamento (NICHOLSON, 2000, p. 12).

Assim, “o fundacionalismo biológico não equivale ao determinismo biológico, porque, ao contrário deste, inclui algum elemento de construcionismo social” (NICHOLSON, 2000, p. 13). Neste caso, algumas constantes da natureza seriam responsáveis por algumas constantes sociais. Para Nicholson, esta posição cria obstáculos “à verdadeira compreensão de diferenças entre mulheres, diferenças entre homens e diferenças em relação a quem pode ser considerado homem ou mulher” (NICHOLSON, 2000, p. 13). O fundacionalismo biológico permite o reconhecimento de diferenças entre as mulheres, mas isso ocorre de forma “limitada e problemática” (NICHOLSON, 2000, p. 13), ou seja, as diferenças entre as mulheres são percebidas como coexistentes, “mais do que numa interseção, com as diferenças de raça, classe etc.” (NICHOLSON, 2000, p. 13). O problema está na concepção da articulação entre as diferenças.

Ao problematizar a noção de que a construção social se faz sobre um corpo, coloca-se em questão a existência de um corpo primeiro, um corpo que existiria antes ou fora da cultura. A identificação ou a nomeação de um corpo se dá, certamente, no contexto de uma cultura, por meio das linguagens de que esta cultura dispõe e atravessada pelos valores que tal cultura adota. Neste sentido, seria possível entender, como fazem algumas vertentes feministas, que a nomeação do gênero não é, simplesmente, a descrição de um corpo, mas aquilo que efetivamente faz existir este corpo – em outras palavras, o corpo só se tornaria inteligível no âmbito da cultura e da linguagem.

No que concerne ao corpo na literatura, a escrita delinea a sua forma, atribuindo-lhe a representação. No entanto, se é na escrita que se revelam tais traduções, é também pela escrita que surgem questionamentos e problematizações: o corpo que escreve, o corpo que é descrito, o corpo da escritura literária.

O livro *A fábrica do feminino* (2008), da carioca Paula Glenadel, nos leva, pelo viés irônico e paródico da palavra poética, a um questionamento sobre as construções discursivas

dos sujeitos e de suas *performances* na cena social, bem como a pensar, com Pierre Bourdieu, o corpo como um lugar no qual estão inscritas as disputas de poder, além da demarcação de todo o capital cultural. A poetisa apresenta as relações de diferenças entre os sexos, transitando pelo imaginário ocidental e apontando, de forma alegórico-crítica, os hábitos e costumes hegemônicos. Em seus poemas, transgride a noção de espaço e de tempo, desconstrói corpos femininos – transformando-os em signos linguísticos – e estrutura a paródia como, no entender de Linda Hutcheon, um eficiente acerto de contas e uma reação crítica e criativa à sociedade e cultura predominante. Estabelece, com isso, um relacionamento dialógico entre a identificação e a distância, envolvendo seus leitores numa “atividade hermenêutica de participação” (HUTCHEON, 1991, p. 58).

Paula Glenadel, a partir de um discurso estetizante da linguagem, intensifica questionamentos de alguns valores já arraigados na sociedade. Aliás, o primeiro questionamento já vem com o título que, nas palavras de Ana Luísa Amaral no posfácio do livro, é:

(...) estranho, de ressonâncias complexas, onde parecem entrecruzar-se duas acepções de “construção”: uma relacionada com a manufatura, e ligada a um certo tipo de espaço e um certo tempo (moderno), outra relacionada com o que é também socialmente construído: a ideia de feminino (AMARAL, 2008, p. 75).

A poetisa carioca, que também é Professora Titular de Literatura Francesa da Universidade Federal Fluminense (UFF) e crítica literária, entende que o poético, no dizer de Roland Barthes – um de seus teóricos mais íntimos –, sabe algo das coisas e muito sobre os homens. E que este saber da literatura é um saber em festa, posto que “(...) faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhe dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso” (BARTHES, 1996, p. 18). Desse modo, mimetizando o corpo como a construção de uma dinâmica histórica, marcada pelo jogo ambíguo de valores e sensibilidades, oferece-nos, pela preciosidade do indireto, uma gama de dúvidas e indagações, que já se mostram no poema de abertura do livro:

*O FEMININO É FEITO NUMA FÁBRICA. O masculino é fabricado.
Tudo o que é humano é feito à máquina.
A fábrica é meio antiquada, escura. Contudo, entrevemos
uma linha de montagem que produz e reparte androides
femininos e androides masculinos em compartimentos
distintos.*

*Saem dali para o mercado, na cidade dos homens, onde
catálogos, discursos promocionais já os esperam, onde vão
ocupar sempre as mesmas prateleiras.
Ver. Ouvir. Observar essas palavras que há milênios fabricam
o mundo, suas formas. Falar com elas. Habitar a cidade
fantasma.
A fala, fábrica da fábrica.
(GLENADEL, 2008, p. 7).*

Ao apresentar uma fábrica “meio antiquada, escura” com “uma linha de montagem que produz e reparte andróides femininos e andróides masculinos em compartimentos distintos”, o poema possibilita questionamentos sobre as construções de sujeitos e de suas identidades, considerando a plêiade de enredamentos que precisam de uma análise cuidadosa. Pois, estabelecer o que significa ser homem ou ser mulher requer, antes de tudo, uma reflexão sobre as formas com as quais os sujeitos se representam enquanto mulheres ou homens.

Histórica e culturalmente, criou-se a concepção essencialista de uma identidade feminina ou das mulheres, ou seja, uma natureza comum a todas as mulheres, bem como a todos os homens (“Tudo o que é humano é feito à máquina”). A biologia definia as essências feminina e masculina, de modo que os comportamentos humanos eram elucidados pela genética e pela fisiologia (“A fala, fábrica da fábrica”). Entretanto, com o passar do tempo e o desenvolvimento do movimento feminista, o argumento de uma identidade feminina foi sendo discutido, na medida em que os/as pensadores/as defendiam a existência de uma identidade ou de um sujeito feminino, em referência a um sujeito masculino e que, também, com base nas diferenças sexuais, ser mulher é não ser homem. Tal argumento se clarifica no poema, sugestivamente, intitulado ARQUETÍPICO:

o sol
a lua

a sol
o lua

entre (duas) línguas
um horizonte neutro

o animus da anima
a anima do animus

aqui o fábrica engasga
(GLENADEL, 2008, p. 29).

O poema enfatiza as determinâncias que as diferenças entre os sexos exercem sobre as nossas constituições como sujeitos humanos. Cada cultura, cada sociedade, elabora esta diferença de maneira específica, prescrevendo condutas e papéis adequados para cada um. Ao sexo biológico com o qual se é dotado ao nascer, soma-se o intrincado processo de identificação e estruturação psíquicas, cujos pontos culminantes são, na teoria freudiana, o Complexo de Édipo e o Complexo de Castração, que farão, no melhor dos casos, coincidir o sexo psicológico com o biológico (“o animus da anima / a anima do animus”).

Vale ressaltar, a sugestiva escolha do título do poema, remetendo-se, a partir da compreensão de Jung (1987), à semântica de algo atávico e universal; de imagens primordiais, como tendências estruturais invisíveis dos símbolos que se originam de uma constante repetição, de uma mesma experiência; como conjunto e imagens psíquicas do inconsciente coletivo que formam o patrimônio da humanidade. Contudo, com o rompimento da armadura da sintaxe, num irônico realocar dos pronomes nos arquetípicos substantivos Sol e Lua, fica clara a possibilidade de um desmoronamento do modelo entendido como exemplar: “o sol / a lua / a sol / o lua”. Afinal:

ALGUÉM disse
vogais são femininas
consoantes masculinas

alguém falou
de línguas meridionais suaves
línguas setentrionais vigorosas

alguém inventou
um cravo bem colorido
notas e cores dispostas
em resposta no teclado

ninguém acreditou
ninguém desacreditou
(GLENADEL, 2008, p. 30).

Pela norma gramatical, as palavras do gênero masculino representam, soberanamente, o que se entende como feminino e masculino, colocando este como a indicação da neutralidade, como a supressão da diferença. No entanto, se por essa lógica, a palavra homem também é empregada como sinônimo de humanidade, o que se observa é uma regra de opressão que anuncia, linguisticamente, a soberania de um gênero (o masculino) em detrimento do outro (o feminino).

A partir da desconstrução, que desequilibra as bases de um “horizonte neutro”, rompem-se as estruturas hegemônicas de sexo e gênero (“vogais são femininas / consoantes masculinas”), instaladas no imaginário por meio das construções de linguagens e de discursos, repetidas automaticamente e cristalizadas em nossos corpos como realidades inquestionáveis (“ALGUÉM disse” / “alguém falou” / “alguém inventou” / “ninguém acreditou / ninguém desacreditou”), tão bem representadas no poema pelos pronomes indefinidos.

É próprio de todo sistema patriarcal que o processo de socialização reforce preconceitos e crie estereótipos para os gêneros, como adequados a uma suposta naturalização, apoiados na determinação biológica: a diferença biológica explica a desigualdade, que toma uma aparência de naturalidade. Com isso, as relações de gênero refletem concepções de gênero, internalizadas e não questionadas, tanto por homens quanto por mulheres. Somente quando se pensa o dizer, é que “a fábrica engasga”.

Uma das concepções mais comuns está na relação da aparência física como instituidora de valores. A relação da vaidade determina os espaços gendrados a serem ocupados. Aos homens, tradicionalmente, o básico é o necessário; caso contrário, estarão desviados da categoria masculinidade heteronormativa. Às mulheres, a produção do feminino está extremamente dimensionada a uma imagem de beleza construída e alimentada com um sem números de produtos e de acessórios que, para serem reconhecidas, necessitam estar excessivamente compostas. Uma exigência que remete a uma uniformidade de aparências, como a representação corpórea da ideologia de gênero que afirma e reafirma, concreta e/ou simbolicamente, que “mulher é tudo igual”. O que se percebe pelo tom cínico do poema ESPELHO:

Como é que se separa
imagem de semelhança
um tempo pra cada coisa
vacas magras e vacas gordas

ruminando dietas capas cartazes
sonhando celulose e superfície
mulheres de papel sem celulite

parcelando plásticas
mastigando críticas
maquinando máscaras
maquiando cílios
(GLENADEL, 2008, pp. 22-3).

Mergulhado numa temática dualística que confronta a essência e a aparência, a interioridade e a exterioridade, o poema traz uma crítica à supervalorização das imagens e da necessidade de construção exagerada da “boa aparência”; valores tão presentes nos tempos atuais. Ao indagar a complexidade de paradoxos de um ser uno (“Como é que se separa / imagem de semelhança”), aponta para uma homogeneização de espécies (“vacas magras e vacas gordas”), como se as identidades e a humanidade (“ruminando dietas capas cartazes”) fossem perdidas em prol de uma animalidade e, em seguida, de uma plasticidade (“mulheres de papel sem celulite”).

Pierre Bourdieu, em seu conceito de capital cultural, lembra-nos de que os sinais das disposições e esquemas classificatórios que revelam as origens e a trajetória de vida de uma pessoa manifestam-se também na forma do corpo: altura, peso, postura, andar, conduta, beleza. Assim, se os corpos simbolizam nossas identidades pessoais e sociais, a construção de uma representação física, no vaivém das dissimulações da existência, se apresenta como estereótipo do que cada um deve ser nos desempenhos de suas *performances*. Contudo, a fascinação narcísica pelo adorno, pela mutilação, em busca da eterna juventude, da mais perfeita beleza, mortifica individualidades e direciona os sujeitos – nesse caso os femininos – ao encontro de um modelo instalado pela sociedade de consumo (“parcelando plásticas / mastigando críticas / maquinando máscaras / maquiando cílios”), que promete uma perfeição olímpica, inexistente no plano do real e dimensionada no virtual.

O próximo poema permite entender mais claramente, com Linda Hutcheon, sobre o afastamento da concepção tradicional de paródia, como um recurso estilístico que deforma o discurso com o qual dialoga, e perceber a sua principal estratégia retórica: a ironia; utilizada para despertar a consciência do leitor. Para a pesquisadora canadense:

A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial (HUTCHEON, 1989, p. 54).

A inversão irônica ergue a sua estrutura que não encontra sua essência no potencial de subverter e/ou de ridicularizar, mas na “auto-reflexividade” (HUTCHEON, 1989, p. 13), na busca do distanciamento crítico e do diálogo independente com a obra de arte. Em outras palavras, a paródia só alcança o seu objetivo na medida em que o leitor é capaz de identificar a inversão irônica no diálogo intertextual. Senão vejamos:

A fêmea fálica quis virar o jogo, mas virou piada. Eu sei uma piada. No jardim do Éden, sem ter nada para fazer, Adão vira-se para Deus e diz: Tem coisas que eu não entendo. Por que você fez a fêmea tão formosa, tão macia, tão cheirosa, tão perfeita? Deus diz: Para que você pudesse amá-la. Adão, insatisfeito, continua a questionar o Criador: Mas então, ó Deus, por que você a fez tão estúpida? E Deus: Para que ela pudesse amar VOCÊ! É uma piada androfóbica. Deus me livre! Só um pouco. Porco não. Eles também sofrem com a fabricação, fingem que não. Solo pátrio e língua materna. A libido é masculina. O falo não é o pênis. Gênero não é sexo. Atleta, cobra, serpente. O lagarto é um bicho, a lagarta é outro diferente. O prato e a prata. O sapato e a sapata. Mulher fala demais. A minha chefe está na TPM. Mulher de bigode, nem o diabo pode. Isso é falta de homem. Não faz assim. Você está meio gorda. Foi bom para você? Fala baixo senão eu grito. Que foi, vai encarar? Fica comigo esta noite. (GLENADEL, 2008, p. 33).

Pela leitura de 0 X 0, entende-se, na esteira do pensamento de Pierre Bourdieu, que devemos analisar a realidade como parte integrante dela, pois a dominação de gênero se encontra no centro da economia das trocas simbólicas e esta prática está corporificada, fazendo suas vítimas tanto mulheres quanto homens. Afinal, “Eles também sofrem com a fabricação”.

Para o pensador francês, o corpo é a primeira forma de identificação desde o nascimento. E o sexo definirá a posição de dominado ou dominador. O corpo é a materialização da dominação, o *locus* do exercício do poder por excelência.

Essas representações sociais, engendradas pelas construções simbólicas, que colocam o homem como a norma e a mulher como o desvio, avançam para o campo político e passam a ser vistas e entendidas como a realidade objetivada. Em outras palavras, a idealização objetivada torna-se subjetiva por meio das instituições formadoras de consciência que fornecem o modo de viver à realidade, como se esta fosse constituída por uma unidade de sentido inquestionável, pois, como lembra Arthur Frank, os corpos se constituem entre discursos, instituições e corporeidade: “Solo pátrio e língua materna. A libido é masculina. (...) O prato e a prata. O sapato e a sapata”.

Em *A fábrica do feminino*, Paula Glenadel constrói, com um discurso provocativo, um “contra-canto”, ou seja, um contraste entre um texto confrontado com outro (no caso, o discurso hegemônico e o crítico), com a intenção de caricatura ou zombaria que, segundo Linda Hutcheon, é uma das maneiras de estabelecer um vínculo entre a arte e o mundo. Não há, no livro, um projeto feminista no sentido tradicional, mas a reconstrução de discursos já formulados sobre e para a mulher. Como afirma Ângela Maria Dias:

A poesia de Paula Glenadel é movida por um erotismo essencial, que se processa por meio de duas forças prevalentes, a opacidade e a pregnância do corpo e uma espécie de energia radical e negadora, inerente à ordem da despesa, entendida como ímpeto de explosão destrutiva do mundo da cultura instituída e objetivada (DIAS, 2012, p. 6).

Assim, concordando com Michel Foucault (1996), quando afirma que o corpo não só recebe sentido pelo discurso, mas é inteiramente construído por ele, os poemas apresentados evidenciam que o discurso sobre a mulher constrói a mulher. Nesse sentido, produção e consumo se imiscuem e a percepção do corpo é dominada pela existência de uma série de imagens que propõem padrões de representação corporal.

Vale ressaltar que inúmeras são as críticas feitas por feministas para feministas que tentam explicar as diferenças entre as mulheres, baseadas em teorias que adicionam variáveis como raça e classe social, sem destacar as formas de intersecção entre essas diferenças. Um dos pontos de fricção entre as correntes dos estudos de gênero seria a discordância da “tendência de se pensar o gênero como o representativo do que as mulheres têm em comum, e aspectos de raça e classe como indicativos do que elas têm de diferente” (NICHOLSON, 2000, p. 13). Lembrando as palavras de Donna Haraway:

Não há nada absolutamente a respeito do ser “mulher” que aglutine naturalmente todas as mulheres. Não há nem mesmo este estado de “ser” mulher que é em si uma categoria altamente complexa, construída nos discursos científicos sexuais e em outras práticas sociais. A consciência de gênero, raça e classe é uma conquista que nos foi imposta por meio da terrível experiência histórica das realidades sociais contraditórias do patriarcado, do colonialismo e do capitalismo (HARAWAY, 1994, p. 250).

As críticas a essa concepção envolvem a sua rejeição da ideia de que há algo comum entre as mulheres que se funda na biologia. Desse modo, tanto o determinismo biológico quanto o fundacionalismo biológico deveriam ser abandonados pelo feminismo. Como Linda Nicholson chama a atenção, essa compreensão não implica que o corpo seja eliminado da teoria feminista. A questão é então o modo como se entende o corpo, tomando-o como mais uma variável do que como uma constante.

Nesse sentido, pensar o estatuto corporal, pela paródia, ironia e, principalmente numa reflexão feminista contemporânea em construções de uma poetisa atual, parece um caminho para rever posições, por mais incrível que possa parecer, ainda cristalizadas e comuns de sujeitos constituídos dicotomicamente (pensamento e extensão, sentimento e razão, psicologia

e biologia) e, com isso, problematizar tais dicotomias, num entendimento do corpo como um conceito limiar e fronteiro que sempre oscila no eixo dos pares binários. Afinal, como lembra Nízia Vilaça, “pensar o corpo, hoje, é pensar suas *performances*, numa visão que o contemple como um dos elementos constitutivos do amplo universo semiótico, em que se produzem as subjetividades” (VILLAÇA, 2009, p. 35).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. 15 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Cultrix, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina revisitada*. In: LINS, Daniel (Org.). *A dominação masculina revisitada*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1998, pp. 11-27.

_____. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Espinoza: filosofia e prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escrita, 2002.

_____. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *La différance in Marges de la Philosophie*. Paris: Les Editions de Minuit; Collection Critique, 2003.

DIAS, Ângela Maria. O engasgo da fábrica: do feminino na poesia de Paula Glenadel. *Convergência Lusíada*, n. 28, pp. 5-15, jul.-dez. 2012.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

FRANK, Arthur W. *Theory Culture & Society*. Londres: Sage Publications, 1990.

GLENADEL, Paula. *A fábrica do feminino*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

HARAWAY, Donna. Um manifesto para os *cyborgs*: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. Trad. Francisco Caetano Lopes Jr. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses; o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, pp. 243-88.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *Poética do pós-modernismo; história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. Trad. Luiz Felipe Guimarães Soares. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 8, pp. 9-41, 2000.

RUBIN, Gayle. *The traffic in women: notes on the "political economy" of sex*. Nova York: Monthly Review Press, 1975.

VILLAÇA, Nízia. *A edição do corpo: tecnociência, artes e moda*. Barueri, SP: Estação das Letras Editora, 2007.

_____. Os imageiros do contemporâneo: representações e simulações. In: VELLOSO, Monica Pimenta; ROUCHOU, Joelle & OLIVEIRA, Cláudia de (Orgs.). *Corpo: identidades, memórias e subjetividades*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009, pp. 31-39.

Recebido em: 05/03/17

Aceito em: 21/03/17