

UMA POÉTICA IRÔNICA FEMINISTA À VOLTA DOS ANOS 1970

DOI:10.47677/gluks.v25i03.558

Recebido: 31/07/25

Aprovado: 17/11/25

LARGURA, Victória Zanetti¹

RESUMO: Este artigo analisa o uso do humor e da ironia em poemas de autoria feminina, com foco na obra de Leila Miccolis, Alice Ruiz e Ledusha, no contexto da chamada “geração marginal”, durante a década de 1970 e início dos anos 1980. Em um período marcado pela ditadura militar e pela efervescência dos movimentos feministas no Brasil, essas poetisas mobilizam estratégias discursivas tradicionalmente associadas ao humor — como a sátira e a ironia — para denunciar a condição de opressão da mulher e subverter normas de gênero. A investigação busca evidenciar como tais recursos, historicamente interditados às mulheres, são reapropriados como formas de resistência estética e política.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia de autoria feminina, Feminismo, Humor, Ironia, Poesia marginal.

Introdução

A década de 1970 representa uma virada na dicção poética brasileira, marcada por uma linguagem irreverente e pelo uso do humor e da ironia como expressões de um desejo de libertação frente aos poderes instaurados pela ditadura militar.

O advento do “milagre econômico” atrelado ao fechamento político autoritário, intitulado por Barrington Moore e retomado por Viviana Bosi (2018, p. 11) de “modernização conservadora”, aumentou a desconfiança e o sentimento de “sufoco” (como se dizia na época) em relação às explicações da realidade — fossem elas o ufanismo da direita, o reformismo ou o nacionalismo de esquerda — e às perspectivas de engajamento. Diante do cenário de fechamento político, de violência repressora e censura, que dificultava e atravancava as discussões políticas de maneira aberta e explícita, e da falência do ideário de transformação social da esquerda, o direcionamento do engajamento tornou-se incerto, tanto em sua natureza quanto em seu nível.

Ocorre, assim, um redimensionamento da experiência cotidiana, em que a vida privada e particular passa a se afirmar também como manifestação política. Mesmo em setores tradicionais da esquerda, observa-se uma valorização das “pequenas” experiências,

¹ Victória Zanetti Largura, Universidade de São Paulo, Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada (2024), victoriaznt@gmail.com.

buscando-se criticar o exercício do poder em seus microcosmos. Nesse processo, os indivíduos ultrapassam a esfera tradicionalmente considerada privada e assumem o papel de agentes sociais. A dimensão comportamental ganha centralidade como forma de enfrentamento: movimentos de contracultura, a valorização das marginalidades urbanas, a luta pela libertação sexual, a experimentação com drogas e a influência do *rock* — não apenas como ritmo musical, mas como expressão de comportamento — tornam-se expressões dessa nova perspectiva. Como afirma Heloísa Buarque de Hollanda (2004, p. 68), “A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente.” O termo “marginal” acaba sendo adotado para designar essa geração de poetas, ainda que controverso entre os próprios. Independentemente da nomenclatura utilizada, essas e esses poetas, apesar das diferenças que os caracterizam, convergem na irreverência e na inovação de sua produção artística.

A coloquialidade na poesia já não era mais uma grande novidade desde o início do modernismo de 1922. É, então, a partir da radicalização dos poemas-piada de efeito satírico, com os poetas dos anos 1970, que a transgressão da dita norma “cultu” se torna mais exagerada, sem pudores e frontal, deliberadamente debochada, muitas vezes convivendo com a agressividade dos palavrões e da pornografia. Tanto que este foi um dos critérios para a seleção da célebre antologia *26 poetas hoje* (1976), de acordo com Hollanda (2021, p. 22), que visou reforçar a relevância crescente desses movimentos culturais insurgentes.

O uso do humor ganha uma nova roupagem com essa geração de poetas. Na contramão das instituições, dos costumes, dos poderes e, sobretudo, do medo e do sofrimento provocado pela truculência do Estado, as diferentes inflexões do humor não são somente um recurso linguístico, mas um movimento de reação. Para não se sujeitar ao trauma promovido pelo autoritarismo, principalmente porque são a voz dos que sofrem seu impacto, os poetas se apropriam do traço humorístico como forma de atenuação do sofrimento e como forma de produzir algum movimento diante das impossibilidades de ação, como afirma Bosi (2021, p. 325-326):

A inquietação advinda da impossibilidade de atuar desemboca nessa consciência crítica que, percebendo a incongruência entre a harmonia aparente e a aspiração de desvelamento social, tenta produzir algum movimento na realidade insatisfatória. Mas só de forma alusiva ganha força a expressão polêmica, liberando da opressão pelo riso (posto que amarelo...)

A alegria, o prazer e o riso constituíram uma alternativa para a afirmação da arte frente ao poder autoritário. Em uma reflexão acerca da alegria como forma de resistência, Silviano Santiago nos explica, inspirado em Mário de Andrade, que a literatura do pós-64 operou em uma desassociação da palavra *felicidade* da palavra *prazer*. Em outras palavras, ao passo que a felicidade, um estado emocional mais duradouro e profundo, relacionado à realização e ao bem-estar geral na vida, era mais difícil de ser atingido pelo contexto de restrição de liberdade, nada impedia essa geração de buscar o prazer, além de sensações imediatas e temporárias de gratificação ou satisfação, sobretudo através do riso. Santiago afirma:

A alegria desabrochou tanto no deboche quanto na gargalhada, tanto na paródia e no circo quanto no corpo humano que buscava a plenitude de prazer e gozo na própria dor. A alegre afirmação do indivíduo numa sociedade, no entanto, autoritária e repressora talvez tenha sido a ideia principal na boa literatura pós-64. (Santiago, 2000, p. 26)

Há ainda, entretanto, um outro aspecto a ser considerado nessa mudança de dicção nos anos 1970. A chegada da contracultura foi o princípio de uma revolução dos costumes, contestando as normas vigentes e todo o tipo de poder e hierarquia. No entanto, sua dimensão se torna ainda mais significativa ao refletirmos sobre as implicações dessa revolução para as mulheres. A contracultura aliada à chegada do feminismo vai escancarar as imposições, restrições sobre a vida, os corpos, os desejos e revelar que todos esses elementos eram reflexos do desejo e do discurso masculino. Diante desse movimento de politização da esfera privada, as mulheres, com pouquíssimo acesso à esfera pública, puderam, aos poucos (e com muito custo), adquirir certa liberdade para a escrita e a produção intelectual, seja ela engajada ou não.

Se o período foi marcado pelo uso do humor como uma das principais tônicas da poesia, a circulação dos ideais feministas — impulsionada pela eclosão do movimento feminista no Brasil — permitiu que essa expressão se expandisse também para as mulheres. Ainda que com limitações impostas pelo contexto autoritário, a fala feminina encontrou brechas no terreno da contracultura para se afirmar, incorporando o humor como ferramenta crítica e subversiva.

Ainda que compartilhem elementos em comum com os demais poetas “marginais” da mesma geração, as poetisas Leila Miccolis, Alice Ruiz, Ledusha e outras contemporâneas se inserem nesse contexto com características próprias.

Humor e ironia femininas (in)existentes

Atualmente, a presença de escritoras que exploram traços humorísticos e irônicos em suas obras é incontestável — ainda que a assimetria entre os gêneros, sem dúvida, persista. Até a década de 1970, entretanto, essa presença era pouco visível, como indicam os escassos registros em antologias e publicações especializadas. Quando se trata especificamente da poesia, a lacuna torna-se ainda mais evidente: há pouquíssimas pesquisas, estudos ou referências sobre mulheres poetisas que recorrem ao humor em sua produção.

Em virtude dessa ausência, Alba Silva (2015, p. 56) se vale de autoras norte-americanas que investigaram seus próprios contextos e identifica aspectos que podem ser transpostos à realidade brasileira, sobretudo no que se refere à sua exclusão das esferas de poder, de espaços editoriais, de certas profissões, ao lado de seu confinamento ao lar, além da desqualificação do humor da mulher. A sensação de pioneirismo não advém do fato de não haver tradição de mulheres na esfera do humor, mas de sua invisibilidade diante de uma posição passiva e subordinada da tradição patriarcal.

Os pressupostos culturais sobre o comportamento feminino, quando a mulher é vista como objeto sexual, serva doméstica, com características de passividade e submissão, são incompatíveis com uma postura de agressividade, superioridade e até mesmo de inteligência, qualidades que muitas vezes estão presentes no humor. Como afirma Silva (2015, p. 81), o humor está relacionado ao poder, à autonomia e à agressão de maneiras que afetam diretamente a relação entre os gêneros. Assim, compreendemos melhor o papel subversivo que as mulheres que, ousando quebrar o ideal disciplinador da recatada que não ri, exercem e exerceram.

O movimento feminista no Brasil, como manifestação coletiva de mulheres, foi o início de uma mudança de paradigma, que possibilitou a exigência de direitos, da politização da vida privada de um grupo oprimido por uma cultura misógina e masculina. Tamanha é a força desse movimento que ele estremece também a percepção da mulher sobre o ato artístico. Os estudos feministas provocam um deslocamento de perspectiva, ao dar a voz a grupos que estavam à margem.

Heloísa Buarque de Hollanda, no contexto de produção de *26 poetisas hoje* (1976), através da “garimpagem” de poetisas jovens, inseridos na produção cultural do país, se deparou com os escritos de Leila Miccolis, percebendo que, junto com Ana Cristina Cesar, essas mulheres estavam inaugurando novas formas de fazer poético:

Ao ler os textos, percebi que, enquanto Ana Cristina Cesar abria, no conjunto do meu *26 poetas hoje*, um espaço irreversível para a fala feminina através do olhar dissimulado, enviesado e diabolicamente cúmplice do suposto leitor, Leila Miccolis rasgava a fantasia e se expunha de forma quase inconveniente, desenhando com pinceladas fortes os textos e subtextos da experiência social feminina destas últimas décadas. (Hollanda *apud* (Miccolis, 2013, p. 469-470)

Para abordar a presença da ironia na obra de nossas poetisas, é possível destacar algumas temáticas relevantes, surgidas das pautas do movimento feminista, que inspiraram poemas de caráter humorístico ou irônico.

Leiamos o poema de Leila Miccolis a seguir, publicado originalmente em *Respeitável público* (1981), intitulado “Sendas estelares”:

Eu fui um dia rainha
e o meu reino se estendia
do quarto até a cozinha,
mas depois foi restringido:
em vez de amante, o marido;
em vez de gozos, extratos.
Agora nem isso tenho.
Apenas restam-me os pratos.
(Miccolis, 2013, p.108)

Este poema, que satiriza o destino doméstico das mulheres, inicia-se com um campo semântico elevado: rainha, reino e o verbo “estender”, que remete à amplitude. O sujeito lírico se define como rainha, porém, sua trajetória (“a senda”) será finalizada no espaço da cozinha, lavando os pratos. O campo semântico é rebaixado, oposto ao início do poema, com palavras que remetem ao cotidiano, como marido, extratos, pratos, além do verbo “restringir”. O poema é construído em redondilha, que possui habitualmente uma utilização tradicional, gerando um efeito cômico ao terminar em versos rimados que retratam a banalidade do cotidiano. O título, que nos apresenta a palavra “estelar”, é provido de um duplo sentido. “Estelar” pode nos remeter à palavra “estrela”, mas também a “estela”, ou seja, lápide da mulher. Podemos perceber o teor crítico do poema a respeito do papel social definido para a mulher, a quem são atribuídas as tarefas mais mezinhas, sem nenhum tipo de elevação ou papel de destaque.

Um dos aspectos importantes em pauta nos movimentos feministas da época era a questão do trabalho doméstico. Sua atribuição exclusiva às mulheres também passou a ser questionada, com as feministas querendo de seus parceiros homens a divisão das tarefas,

assim como a participação do Estado na construção de creches para conseguirem trabalhar; lavanderias coletivas, onde fosse possível lavar e secar as roupas da família fora de casa; assim como a construção de restaurantes populares para que a tarefa de cozinhar lhes fosse aliviada. O que estava em jogo é a compreensão de que existe opressão naturalizada nos aspectos da vida privada, sobretudo nas tarefas de cuidado maternal e doméstico, assim como o cuidado emocional dos filhos e do marido. Tornou-se necessário trazer para o debate público a assimetria da divisão sexual do trabalho na qual se apoia a estrutura social, renegociando os papéis pré-determinados.

O tema, amplamente discutido pelos grupos de mulheres da época, não passa despercebido pelas poetisas.

Com relação à mesma temática do trabalho doméstico, podemos apresentar um outro poema, de Alice Ruiz, que também pertence à geração da luta contra a ditadura. Suas visões sobre sexualidade e sobre o papel da mulher são elementos importantes que se refletem na sua poética. Nos seus versos, não há espaço para a mulher triste, lastimosa e sim, observam-se versos bem-humorados e cortantes, com teor político. Observemos:

alma de papoula
lágrimas
para as cebolas
dez dedos de fada
caralho
de novo cheirando a alho
(Ruiz, 1982)

O poema, da mesma maneira que “Sendas estelares” de Leila Mícolis, evidencia uma oposição entre o imaginário feminino da delicadeza (dedos de fada, alma de papoula) e o incômodo com as tarefas domésticas, mais particularmente com o ato de cozinhar. O poema realiza muitas interações entre palavra e som, lembrando-nos dos jogos sonoros oswaldianos. Ocorre, primeiramente, a aliteração do som /l/ nas palavras “alma” e “papoula” no primeiro verso, e, em seguida, nas palavras “lágrimas” e “cebola”. Em um segundo momento, introduz-se um verso em que ocorrem aliterações em “d” (“dez dedos de fada”). O poema é cortado por termo vulgar como interjeição, sendo seguido do último verso, que retoma o som /d/ em “de novo” e realiza a rima em /lho/: caralho/alho, assim como entre papoula/cebola. Podemos observar que o palavrão, além da função sonora, rompe com o campo semântico da delicadeza esperado de uma mulher, causando, para citar novamente Hollanda sobre o uso de palavras de baixo calão, um “desfecho lírico” (2021, p. 28), bastante cômico e, ao mesmo

tempo, irônico. Ruiz também preza por uma visualidade poética, como é perceptível na distribuição dos versos deste poema, também sugerindo um diálogo com a poesia concreta.

Cabe aqui a inserção de uma outra poeta, Ledusha, que tinha dicção igualmente irreverente e irônica, com o poema intitulado “deslavada”:

meu querido antônio
 não pude ir
 pneu furou
 não sei trocar
 (Spinardi, 1984, p. 45)

O título, bastante irônico, nos remete a uma “desculpa” ou uma “mentira” deslavada, ou seja, tão absurda ou mal preparada que chega a ser ousada. O sujeito lírico, mentindo para seu “querido Antônio” sobre o motivo de sua ausência, se apropriando do discurso comum sobre a incapacidade das mulheres para questões práticas — no caso, trocar um pneu furado.

Se, no âmbito da contracultura, a subversão comportamental e de valores, o desvio à norma promovem diferentes expressões artísticas e poéticas, ao tomarmos como parâmetro o momento de liberação da mulher das opressões, compreendemos que seu potencial subversivo e resistente se torna ainda mais relevante. O humor, mais que feminino, feminista, questiona os sistemas patriarcais de opressão, escancarando os esquemas de dominação, oferecendo às mulheres uma realidade mais ampla e plural.

Uma poética de ataque e agressão

Diante de uma tradição literária que associava a fala feminina a um estilo contido e predominantemente lírico, Leila Miccolis rejeita a expressão de contenção imposta às mulheres. Em sua obra, constrói um sujeito poético que desafia os padrões convencionais de comportamento feminino pré-determinados pela sociedade, denunciando-os como formas de dominação e opressão. Ela constitui uma verdadeira poética de ataque, em que a ironia e o humor femininos não apenas acompanham a tendência da época — o humor como arma contra o sufocamento da ditadura —, mas também desferem golpes diretos contra a ordem patriarcal. O ataque à hierarquia masculina torna-se, assim, parte central dessa escrita. A escolha da palavra “ataque” não é casual: é estratégica, pois trata-se não apenas de uma defesa, mas de um movimento de subversão e desestabilização das estruturas sociais vigentes.

Um dos temas de predileção na obra da autora é a vida no contexto do matrimônio heterossexual “comum”, retratado de maneira realista e cruel, em que a poeta descreve,

pragmáticamente, o fardo que as mulheres têm de suportar em todos os aspectos — sexual, comportamental e até econômico. Um exemplo é o poema “Ciências físicas (e contábeis)”, que se utiliza de uma voz em consonância com a opressão, mas com o intuito de formular uma denúncia:

O homem se divide
em:
cabeça, bolso e membro.
A cabeça serve para pensar em mulheres.
O bolso para pagá-las.
O membro para fodê-las.
Mais alguma pergunta?
((Míccolis, 2013, p. 329)

O poema apresenta a voz de um eu-lírico em tom de autoridade, que nos explica a função masculina como se fosse uma aula de ciências. De um lado, a aula de ciências contábeis, que consistiria em dizer que o “bolso” serve para pagar mulheres, expondo o aspecto transacional que existe nas relações, em decorrência da desigualdade financeira entre homens e mulheres, seja dentro da esfera matrimonial (sobretudo quando o homem “banca” a casa enquanto a mulher se ocupa dos afazeres domésticos) ou mesmo na esfera da prostituição, em que o homem paga por sexo. De outro lado, a aula de ciências físicas — afinal, a cabeça teria a função de pensar em mulheres e o “membro” teria uma função, fodê-las. O uso da palavra de baixo calão expõe, de maneira crua, a realidade. A posição de superioridade masculina é reforçada pelo aspecto explicativo e autoritário da fala, concluindo o poema com “mais alguma pergunta?”.

Como afirma Beth Brait, “a ironia será considerada como estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes” (BRAIT, 2008, p. 16). É através dessa voz masculina que, no poema de Leila Míccolis, a ironia se instaura, expondo a contradição entre a denúncia feita pela poeta, que visa agredir um alvo específico (a autoridade masculina) e a legitimidade da voz que a encarna, ocorrendo um jogo de representação em que o leitor tem papel fundamental na interpretação dos versos do poema.

Ele tem, assim, um viés de resistência. Olga Kempinska, no seu artigo “Ironia e discurso feminino” (2014, p. 465), retoma a pesquisadora Catherine Kerbrat-Orecchioni, que define a ironia como “um procedimento discursivo que consiste em atribuir a uma sequência significativa dois níveis semânticos mais ou menos antinômicos” (*apud* Kempinska, 2014, p.

467), insistindo também na possibilidade de degradação (toda degradação, sendo, também, violenta) do sentido literal através da ironia, que possibilitaria subverter uma hierarquia de valores. A autora, dessa forma, retoma as definições clássicas de ironia centrada no seu valor como figura de linguagem dos tratados de retórica, para fazer uma releitura em uma perspectiva de gênero.

A poeta também utiliza desse mesmo recurso no poema “Salve o dia do comércio”:

Enquanto você me engomar
eu te visto e te alimento;
enquanto você resistir
eu te engravido e respeito;
enquanto você me honrar
eu te pago dando um lar
(Mícolis, 2013, p. 71)

A voz por trás desse poema também é a do opressor, que estabelece um “comércio”, uma troca com sua mulher, que deverá engomá-lo, honrá-lo e engravidar dele enquanto conseguir resistir em troca de sobrevivência básica: se alimentar, se vestir e ter um lar. Essa é a realidade de muitas mulheres que exercem todas essas “funções” porque é a única estratégia de sobrevivência possível. A crítica é escancarada justamente através da subversão dessa voz.

A estratégia de utilizar vozes percebidas em diálogos, frases “ouvidas”, nos remete a alguns poemas de Chico Alvim, outro poeta da cena “marginal”. Tomemos como exemplo o poema “Serviço”: “Lava a roupa / Arruma a casa / Faz o almoço” (Alvim, 2004, p. 92). O termo “serviço” que, podendo ter a acepção do “ato de servir”, é utilizado em aproximação ao trabalho doméstico. Podemos interpretar os verbos “lavar”, “arrumar” e “fazer” de duas maneiras: no presente do indicativo, com o sujeito (ele/ela) oculto, os verbos efetuam uma descrição da rotina de trabalho de uma trabalhadora doméstica (sim, no feminino, pois essas constituem a maioria nesta categoria). Ou então, em uma segunda interpretação, podemos compreender os verbos no imperativo na segunda pessoa do singular, dando ordem a alguém. Nessa interpretação, surge uma voz autoritária, ordenando o “serviço”, reforçando a ideia de subserviência.

Podemos perceber que a poesia de Chico Alvim também traz essa percepção do espaço social e das suas opressões a partir do cotidiano e das falas recorrentes na oralidade brasileira, configurando um discurso irônico de ataque através de vozes dissonantes. Segundo Camila da Silva Alvarce:

a ironia, a paródia e o riso atuam, nos textos literários, na grande maioria de suas ocorrências, com o objetivo de suspender a censura e de burlar as prisões dos discursos monofônicos e consequentemente autoritários. Isso é possível porque as modalidades em questão privilegiam a polifonia e o elemento dissonante, legitimados pelo contraste de ideias, comum entre esses três tipos de discurso. (Alavarce, 2009, p. 12)

A poesia de Leila Míccolis, no entanto, além de “burlar as prisões dos discursos autoritários”, vai adiante, na franca intenção de ferir e subverter as situações de injustiça através da violência destrutiva na sua linguagem. Isso, por si só, já é algo transgressor, pois a sociedade não é tão tolerante com o uso do humor para demonstrar raiva da parte de mulheres como é para os homens. Sobre esse tema, Regina Barreca, dissertando sobre situações humorísticas e piadas, que vamos transpor aqui para os poemas irônicos de Leila Míccolis, afirma:

Quando os homens usam o humor para mascarar sua raiva, são recompensados por recorrer *somente* à agressão verbal ao invés de agir fisicamente. [...] O subentendido é que, quando um homem demonstra sua raiva através do humor, ele está mostrando autocontrole, porque poderia estar agindo destrutivamente ao invés de apenas *falar* destrutivamente. No entanto, quando uma mulher demonstra sua raiva através do humor, é vista como perdendo o controle, porque em princípio ela não deveria ter nenhum sentimento de raiva. A piada de um homem é vista como uma maneira legítima para ele disfarçar seus sentimentos; a piada de uma mulher é vista como evidência de sentimentos que ela não deveria ter. (Barreca, 1991, P. 93-94, tradução nossa, grifos da autora)²

No mais, podemos compreender que Leila Míccolis está operando na esfera da sátira, que, dentro da definição de Northrop Frye, seria uma “ironia militante”. O autor estabelece dois elementos essenciais para a constituição de uma sátira. O primeiro seria a existência de alguma característica que o leitor considera “grotesca” (Frye, 1973, p. 220) — ele usa como exemplo a escolha de doenças devastadoras como objeto de sátira, cujo objetivo não é satirizar esse elemento em si, mas utilizá-lo para um ataque de padrão moral implícito — o que constitui o segundo elemento mencionado. A escolha de um objeto efetivo de ataque, por

² When men use humor to mask their anger, they are rewarded for resorting *only* to verbal aggression rather than acting it out physically. [...] The subtext is that when a man demonstrates his anger through humor, he is showing self-control, because he could be acting destructively instead of just *speaking* destructively. When a woman demonstrates her anger through humor, however, she is seen as losing self-control, because she isn't meant to have any angry feeling in the first place. A man's joke is seen as a legitimate way for him to disguise feeling; a woman-se joke is seen as evidence of feelings she's not supposed to have in the first place.

si só, já é um ato moral, por isso a sátira assume, segundo Frye (1973, p. 370), uma linha moral elevada.

A agressão irônica como possibilidade para corporalidades dissidentes

Nesse sentido, quando Frye destaca “o grotesco”, não podemos deixar de pensar na linguagem crua e mordaz de Mícolis, que se utiliza de palavras e expressões explícitas consideradas “pornográficas”, tão raras de serem ouvidas da boca (ou lidas em textos) de mulheres, atacando de maneira ousada a ordem pré-estabelecida das relações sociais. A função do explícito — a exposição dos elementos da ordem íntima da forma mais escancarada possível — não tem, contudo, a intenção de ser pornográfica no sentido de exploração sexual ou de lucro, mas sim de se rebelar contra os paradigmas sociais.

Leila Mícolis não tem pudor nem receio de trazer à superfície do poema elementos que supostamente deveriam estar dentro do campo íntimo, ou até mesmo, elementos escatológicos, dos quais deveríamos ter vergonha. Nesse poema, ainda de linguagem suave, a poeta menciona, por exemplo, a urina:

Versão privada

Menina,
fina,
precisa de controlar,
portanto
no WC nunca ir,
isto porque
fazer pipi é vulgar
ato prosaico demais.
Assim, por ser recatada,
sua bexiga educada,
prefere crises renais.
(Mícolis, 2013, P. 165)

O poema, irreverente e irônico, expõe o controle do corpo da “menina” até no seu ato fisiológico mais corriqueiro, o urinar, considerado vulgar, com uma autoridade exercida sobre esse corpo a ponto de causar crises renais. Podemos associar essa menina referida no poema de Leila à noção de “corpo dócil”, presente em *Vigiar e Punir* (1975), de Foucault: “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (Foucault, 1987, p. 126).

O corpo é o alvo e o objeto do poder que fiscaliza cuidadosamente suas operações, submetendo suas forças e impondo uma relação de obediência e de utilidade. Esse poder

violento tem uma ação que se manifesta de forma sutil e invisível, ocorrendo através de interações prolongadas com as estruturas de dominação, visando à submissão aos códigos e expectativas sociais, formando também uma política de coerções que agem sobre o corpo, impondo gestos e comportamentos. Como afirma Foucault (1987, p. 127): “o corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe”.

O corpo reflete um aprendizado rígido que ele reproduz automaticamente, eliminando qualquer chance de autoconsciência, se tornando um corpo previsível, pois a previsibilidade é tanto o meio quanto o resultado das regras impostas. Forma-se um “elo coercitivo” entre a aptidão adquirida por esse corpo, treinado, e sua dominação acentuada que se perpetua através da normatividade disciplinar.

No poema, podemos perceber claramente em que sentido opera esse regime de dominação. A rima inicial, menina/fina, já traz um tom de delicadeza pela sua sonoridade mais aguda, em consonância com o eufemismo “fazer pipi”, infantilizado, de maneira a suavizar outras palavras que também seriam “inadequadas” para a menina exemplar. Outras rimas também estão presentes, como recatada/educada, do mesmo campo semântico, além de demais/renais. O título, igualmente irônico, causa o efeito de sentido com a ambivalência da palavra “privada”, que pode ter duas significações distintas, mas que se complementam nesse uso irônico: se refere tanto ao vaso do banheiro, tanto ao que deve manter no privado, dentro da esfera da intimidade.

Se já vimos a presença da urina no poema “versão privada”, podemos prolongar nossa discussão com o seguinte poema, intitulado “Ponto de vista”:

Eu não tenho vergonha
de dizer palavrões
de sentir secreções
– vaginais ou anais.
As mentiras usuais
que nos fodem sutilmente,
essas sim são imorais,
essas sim são indecentes.
(Miccolis, 2013, p. 186)

A crueza da linguagem pode chocar, uma vez que falar em “secreções vaginais e anais” é um grande tabu. Na verdade, o poema coloca esses elementos como o que realmente são: parte da nossa corporalidade e do nosso cotidiano; as mentiras, por outro lado, “usuais” (aqui, podemos pensar nas inverdades que dizemos e ouvimos tanto a caráter pessoal, mas também na esfera política), que já foram naturalizadas, deveriam ser motivo de vergonha. A referência

Gláuks: Revista de Letras e Artes- set./dez, 2025-ISSN: 2318-7131-Vol.25, nº3 43

às mentiras no poema é reforçada e enfatizada com a repetição de “essas sim”, apontando com veemência para onde deveríamos direcionar nossa revolta. Dessa forma, Leila Mícolis escancara a hipocrisia de uma sociedade em que é tabu falar com naturalidade do corpo.

Sua poética se assemelha, nesse ponto, aos aspectos abjetos da poética de Glauco Mattoso, que, por sua vez, faz uma releitura do célebre “Manifesto Antropofágico” dos modernistas e realiza o seu “Manifesto Coprofágico” (junção de *copros*, ou seja, fezes, com *phagein*, comer), em que se apresenta como a ingestão dos resíduos rejeitados pela antropofagia modernista, em um viés destrutivo. Cámara considera que Mattoso, assim, consegue estabelecer algumas relações entre o registro satírico (que frequentemente se utiliza da fecalidade como componente para a sátira), a vanguarda Dadá e a antropofagia, potencializando-as entre si.

Ao pensarmos do ponto de vista sociocomportamental, sabemos que as sociedades constroem referenciais corporais pelos quais se estabelecem “zonas de perigo”, corpos dos quais seria necessário manter distância, sendo rejeitados, e muitas vezes, alvos de discursos de extermínio e de cura, em um viés autoritário e fascista. Nesse sentido, formas de sexualidade distantes da normatividade, como, por exemplo, a sexualidade anal, são consideradas uma transgressão a esses limites. Como afirma Cámara, “a matéria fecal — a urina, a menstruação, o esperma — colocaria em evidência um componente heterológico constitutivo — tanto subjetiva quanto socialmente — em oposição às ilusões da homogeneidade, pureza ou equilíbrio” (Cámara, 2014, p. 23), em outras palavras, nos confronta às diferenças de qualquer natureza com relação ao outro.

O próprio ato do riso já foi considerado pelas autoridades cristãs uma “zona de perigo” pelo seu aspecto corporal. Sobre esse aspecto, podemos citar o historiador Jacques Le Goff, que disserta sobre o riso na Idade Média:

O riso é um fenômeno expresso no corpo e pelo corpo. De forma espantosa, muitos do que escreveram sobre o riso - historiadores, literários ou filósofos (Bergson e até mesmo Freud) - pouco se interessaram por este aspecto essencial. A codificação do riso e sua condenação nos ciclos monásticos resultam, ao menos em parte, de sua perigosa relação com o corpo. (Le Goff, 2000, p. 72)

Le Goff nos explica que, após o ócio, o riso era inimigo do monge, uma grave e obscena violação do silêncio sacro, *taciturnas*, dentro do *Regula Magistri*, as regras monásticas. O ascetismo cristão presente nesses textos era hostil ao corpo, considerado um potencial instrumento do demônio, a “abominável vestimenta da alma” (de acordo com Gregório, o

Grande), embora também pudesse ser um instrumento de salvação. É através do corpo que podemos praticar o bem ou o mal, sobretudo através de filtros (os orifícios do rosto) — que devem permitir a entrada e a expressão do bem e impedir os caminhos do mal. Nesse contexto, o riso era considerado como a pior poluição da boca, devendo, ao começar, ser inibido, a qualquer custo.

Como vemos, historicamente, o riso tem um profundo caráter subversivo, indo de encontro aos elevados princípios da moral cristã. Pelo meio da escrita, a possibilidade de articulação entre corpo e riso se configura como um meio de ação transgressora, questionadora e transformadora das estruturas sociais.

Não à toa, quando pensamos nesse viés subversivo, o movimento de desbunde dos anos 1970 e 1980 trouxe como uma de suas principais características o riso como forma contestatária do poder, como um modo de liberação do corpo preso e do corpo oprimido pela ditadura e por sua violência — igualmente corporal — que, através da tortura, culminou na violação de corpos humanos no que há de mais bárbaro na humanidade como parte da máquina autoritária.

A violência aparece como forma de defesa na obra poética dessas mulheres. Em alguns casos, ela se manifesta por meio de uma arma, como no poema de Alice Ruiz (1982, s/n): “nada na barriga / navalha na liga / valha.”

Em curtos e incisivos versos, o poema sugere uma dupla violência: a fome (“nada na barriga”) e a ameaça simbólica e literal representada pela “navalha na liga”. A figura feminina evocada parece ser a de uma mulher marginalizada; em entrevista a Murgel (2010), Ruiz afirma que a “navalha na liga” era um instrumento de segurança e defesa utilizado por prostitutas. O poema, assim, toca em uma questão social densa, em que a fome e a precariedade podem conduzir à exploração sexual do corpo feminino para o prazer masculino.

Dessa forma, as temáticas tradicionais dos haicais — como a natureza, a observação do efêmero e a busca pelo belo — são profundamente deslocadas na poesia de Alice Ruiz, que reconfigura o gênero para tratar de questões sociais urgentes e complexas.

O paralelismo (nada/navalha) faz os versos se interligarem através de sua sonoridade, estabelecendo uma conexão entre si. No mais, visualmente, o último verso (“valha”) é menor, reproduzindo no texto o corte da “navalha”. Da mesma forma, a palavra valha, uma

interjeição que pode remeter a um pedido de socorro, é formada pela supressão de “na” em navalha.

Já em outro aspecto, a violência pode ser exercida pela própria mulher em uma imagem mais agressiva, até mesmo animalizada, como veremos no poema “de leve”, publicado pela primeira vez em 1981 por Ledusha.

feminista sábado domingo segunda terça quarta quinta e na sexta
lobiswoman.
(Spinardi, 1984, p. 87)

Podemos observar que esse poema é composto por apenas dois versos: como habitualmente na sua poesia breve, Ledusha dispensa também o uso de vírgulas. O título, “de leve”, aparece de maneira irônica, afinal, o seu feminismo não é “de leve”: ele é cotidiano, ela o pratica todos os dias, e na realidade, na sexta, ele tem o efeito de transformação da mulher em loba, se exacerbando em uma figura monstruosa, que na lua cheia sai em busca de vítimas para se alimentar ou simplesmente matar. É uma imagem de agressividade e ferocidade, mas que subverte a figura tradicional folclórica e masculina do lobisomem, com um neologismo criado a partir da palavra em língua inglesa *woman*.

Essa subversão dos sistemas de valores, atuando na negatividade do sentido, coloca as mulheres em uma posição de poder, invertendo sua indignação e, frequentemente, colocando os homens como alvo de sua ironia ou piada, como vemos no poema “Prêmio de consolação”, de Leila Míccolis:

Há séculos o homem ensina
às mulheres agradá-lo,
a adúl-lo, a servi-lo,
numa ascendência sem par.
Agora elas retribuem sempre que fingem gozar
((Míccolis, 2013, p. 109)

O poema destaca como, ao longo da história, a domesticação das mulheres tem como função agradar, adular e servir os homens, assegurando sua posição de superioridade. Essa “ascendência sem par” remete, então, a uma história prolongada de dominação masculina. No entanto, no verso final, o poema expõe uma ironia amarga: as mulheres agora “retribuem” essa expectativa de forma subversiva e silenciosa – fingindo prazer sexual. Ao fingir atingir o orgasmo, as mulheres preservam a ilusão de atender às expectativas masculinas, ao mesmo

tempo que expõem a superficialidade e falsidade dessas expectativas, sugerindo também que, apesar da aparente submissão, as mulheres encontram uma forma de resistência própria, ainda que discreta e velada. Podemos, nesse sentido, citar Regina Barreca (1991, p. 158, tradução nossa) ao afirmar: “Se o humor masculino reforça estereótipos de submissão masculina [...], o humor feminino reforça os estereótipos de impotência masculina – sexual e de outra forma.”³

Considerações finais

O uso do humor e da ironia, como tentativa de movimento diante da imobilidade social em torno dos anos 1970 e 1980, ganha um contorno mais amplo e plural por meio da voz feminina, que passa a questionar ativamente os sistemas de opressão e dominação das mulheres, assumindo um viés de resistência aberta. Os debates sobre o papel da mulher na literatura encontram terreno fértil nos movimentos feministas da época, que impulsionam o questionamento acerca do que seria uma “poesia de mulher” — até então associada a um estereótipo de delicadeza e sensibilidade enigmática, moldado para manter a mulher no lugar de objeto desejável e inalcançável. A poesia desse período rompe essas amarras, libertando a expressão estética e temática da fala feminina, que se volta à reapropriação dos espaços historicamente ocupados por homens. O caráter subversivo dessa produção se torna evidente: o humor e a ironia não apenas desafiam normas, mas também ameaçam diretamente as instituições vigentes.

Fica evidente a intenção de agressão ao senso comum e às reduções simplistas de gênero como forma de defesa, por meio do uso do humor e da ironia — seja na forma animalizada da *lobiswoman* de Ledusha, que encarna a sensualidade, a violência e a agressividade usualmente negadas às mulheres; seja na sátira de Leila Míccolis, que realiza um ataque de valor moral com sua estética de choque.

O entrelaçamento entre humor, ironia e gênero, no contexto das mulheres, dá um passo além da postura “marginal” característica da época.

Referências Bibliográficas

ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

³ If male humor reinforces stereotypes of male submissiveness [...], female humor reinforces the stereotypes of male impotence - sexual and otherwise.

ALVIM, Francisco. *Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ANDRADE, Paulo. A poética libertária de Leila Míccolis. *Revista ALPHA*: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Patos de Minas. Ano 5, número 5, novembro de 2004.

BARRECA, Regina. *They used to call me Snow White... But I drifted*: Women's strategic use of humor. Lebanon: University Press of New England, 1991.

BOSI, Viviana. Sobrevôo entre as artes (à volta das décadas de 1960 e 1970). In: NUERNBERGER, Renan. (org.). *Neste instante*: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970. São Paulo: Humanitas, 2018.

BOSI, Viviana. *Poesia em risco*: itinerários para aportar nos anos 1970 e além. São Paulo: Editora 34, 2021.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

CÂMARA, Mario. *Corpos pagãos*: usos e figurações na cultura brasileira. Tradução de Luciana di Leone. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Petrópolis, Vozes, 1987.

FRYE, Northrop. *O mythos do inverno*: a Ironia e a Sátira. In: *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Tendências e impasses* — o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. (org.) *26 poetas hoje*: antologia [1976]. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

KEMPINSKA, Olga. Ironia e discurso feminino. *Revista Estudos Feministas*. v. 22, n. 2. p. 465-476, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36536/28541>. Acesso em: 31 jul 2025.

LE GOFF, Jacques. O riso na idade média. In: *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MÍCCOLIS, Leila. *Desfamiliares*: poesia completa de Leila Míccolis (1965-2012). São Paulo: Annablume, 2013.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. *Navalhanaliga*: a poética feminista de Alice Ruiz. 2010. 314 f. Tese (Doutorado) — Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2010. DOI: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2010.774141>. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/774141>. Acesso em: 31 jul 2025.

RUIZ, A. *Navalhanaliga*. Curitiba: Edição ZAP, 1982.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SILVA, Alba. *Deus e o diabo no humor das mulheres: contos, casos e crônicas com humor escritos por mulheres*. Salvador: EDUFBA, 2015.

SPINARDI, Ledusha. *Finesse e Fissura*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

A FEMINIST POETICS OF IRONY IN THE 1970s

ABSTRACT: This article analyzes the use of humor and irony in poems authored by women, focusing on the work of Leila Mícolis, Alice Ruiz and Ledusha, within the context of the so-called “marginal generation” during the 1970s and early 1980s. In a period marked by the military dictatorship and the rise of feminist movements in Brazil, these poets employ discursive strategies traditionally associated with humor—such as satire and irony—to denounce the condition of women’s oppression and to subvert gender norms. This study seeks to demonstrate how such resources, historically denied to women, are reappropriated as forms of aesthetic and political resistance.

KEYWORDS: Women's poetry, Feminism, Humor, Irony, Marginal poetry.